DUMITRIȚA STOICA
GH. LĂZĂRESCU

ANALIZE LITERARE

pentru examenul de
BACALAUREAT
și
pentru concursul de
ADMITERE
în facultățile de tip filologic

Scanned with OKEN Scanner

Dumitrița Stoica

Gheorghe Lăzărescu

ANALIZE LITERARE

pentru examenul de BACALAUREAT și pentru concursul de ADMITERE în facultățile de tip filologic

EDITURA HERMES

București — 1991

Scanned with OKEN Scanner

Coperta : Arh. Doru Vipescu

ISBN 973-9012-06-X

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Prin volumul de față intenționăm să oferim elevilor de liceu, în scopul pregătirii pentru bacalaureat, pentru admiterea în învățământul superior, dar și pentru formarea lor ca oameni de cultură, analize literare ale unora dintre operele semnificative ale scriitorilor români.

Criteriul de selecție a operelor l-a constituit înscrierea lor în programa pentru examenele de bacalaureat și de admitere în învățământul superior, precum și valoarea lor incontestabilă. Nu ne-am propus să oferim analize ale tuturor creațiilor cuprinse în această programă, deziderat pe care îl vom realiza, poate, la o viitoare ediție. Am dorit să propunem modele pentru opere cu caracter diferit, grupate în cele trei genuri literare: liric, epic și dramatic, sugerînd astfel modalități de analiză în funcție de specificul acestora.

Aceste analize nu dispensează de lectura operelor respective ori a manualului, ci tinde să le completeze, sistematizînd abordarea și propunînd puncte de vedere care să faciliteze înțelegerea și interpretarea scrierilor unor maeștri ai literaturii române. Prin notațiile marginale am intenționat să oferim un plan de analiză, aplicabil și la alte opere, iar antologia de texte despre literatură ale scriitorilor cuprinși în acest volum îmbogățește perspectiva asupra conștiinței creatoare căreia îi datorăm opere durabile.

AUTORII

Scanned with OKEN Scanner

POEZIE

MONASTIREA ARGEȘULUI

I

Pe Argeș în gios,
Pe un mal frumos,
Negru-Vodă trece
Cu tovarășii zece :
Noă meșteri mari,
Calfe și zidari
Și Manoli, zece,
Care-i și întrece.
Merg cu toți pe cale
Să aleagă-n vale
Loc de monastire
Și de pomenire.
Iată, cum mergea,
Că-n drum agiungea
Pe-un biet ciobănaș,
Din fluier doinaș.
Și cum îl videa,
Domnul îi zicea :
„Mîndre ciobănaș,
Din fluier doinaș !
Pe Argeș în sus
Cu turma te-ai dus,
Pe Argeș în gios
Cu turma ai fost.
Nu cumva-ai văzut,
Pe unde-ai trecut,
Un zid părăsit
Și neisprăvit,
La loc de grindiș,
La verde-aluniș ?“
„Ba, doamne,-am văzut
Pe unde-am trecut
Un zid părăsit
Și neisprăvit,
Cînii cum îl văd
La el se răped
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu.“
Cît îl auzea
Domnu-nveselea
Și curînd pleca,
Spre zid apuca
Cu noă zidari,
Noă meșteri mari,
Și Manoli, zece,
Care-i și întrece.
„Iată zidul meu !
Aici aleg eu
Loc de monastire
Și de pomenire.
Deci, voi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Curînd vă siliți,
Lucrul de-l porniți,

Ca să-mi ridicați
Aici să-mi duraţi
Monastire naltă
Cum n-a mai fost altă,
Că v-oi da averi,
V-oi face boieri ;

Meșterii grăbea,
Sforile-ntindea,
Locu-l măsura,
Șanțuri largi săpa,
Și mereu lucra,
Zidul rădica,
Dar orice lucra
Noaptea se surpa !
A doa zi iar,
A treia zi iar,
A patra zi iar,
Lucra în zadar !
Domnul se mira
Ș-apoi îi mustra,
Ș-apoi se-ncrunta
Și-i amenința
Să-i puie de vii
Chiar în temelii !
Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Tremura lucrînd,
Lucra tremurînd,
Zi lungă de vară,
Zioa pînă-n seară ;
Iar Manoli sta,
Nici că mai lucra,
Ci mi se culca
Și un vis visa,
Apoi se scula
Ș-astfel cuvînta :
„Noă meșteri mari,
Iar de nu, apoi
V-oi zidi pe voi,
V-oi zidi de vii
Chiar în temelii !“

II

Calfe și zidari !
Știți ce am visat
De cînd m-am culcat ?
O șoaptă de sus
Aievea mi-a spus
Că orice-am lucra
Noaptea s-a surpa
Pîn-om hotărî
În zid de-a zidi
Cea-ntăi soțioară,
Cea-ntăi sorioară
Care s-a ivi
Mîni în zori de zi
Aducînd bucate
La soț ori la frate.
Deci daca vroiți
Ca să isprăviți
Sfînta monastire
Pentru pomenire,
Noi să ne-apucăm
Cu toți să giurăm
Și să ne legăm
Taina s-o păstrăm ;
Ș-orice soțioară,
Orice sorioară
Mîni în zori de zi
Întăi s-a ivi,
Pe ea s-o jertfim
În zid s-o zidim !“

Scanned with OKEN Scanner

Iată-n zori de zi
Manea se trezi,
Ș-apoi se sui
Pe gard de nuiele,
Și mai sus, pe schele,
Și-n cîmp se uita,
Drumul cerceta.
Cînd, vai ! ce zărea ?
Cine că venea ?
Soțioara lui,
Floarea cîmpului !
Ea s-apropia
Și îi aducea
Prînz de mîncătură,
Vin de beutură.
Cît el o zărea
Inima-i sărea,
În genunchi cădea
Și plîngînd zicea :
„Dă, Doamne, pe lume
O ploaie cu spume,
Să facă pîraie,
Să curgă șiroaie,
Apele să crească,
Mîndra să-mi oprească,
S-o oprească-n vale,
S-o-ntoarcă din cale !"
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta,
Norii aduna,
Ceriu-ntuneca.
Și curgea deodată
Ploaie spumegată

Meșterii cei mari,
Calfe și zidari,
Mult înveselea
Dacă o videa ;
Iar Manea turba,

III

Ce face pîraie
Și îmflă șiroaie.
Dar, oricît cădea,
Mîndra n-o oprea,
Ci ea tot venea
Și s-apropia.
Manea mi-o videa,
Inima-i plîngea,
Și iar se-nchina,
Și iar se ruga :
„Suflă, Doamne,-un vînt,
Suflă-l pe pămînt,
Brazii să-i despoaie,
Paltini să îndoaie,
Munții să răstoarne,
Mîndra să-mi întoarne,
Să mi-o-ntoarne-n cale,
S-o ducă devale !"
Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta
Și sufla un vînt,
Un vînt pre pămînt,
Paltini că-ndoia,
Brazi că despoia,
Munții răsturna,
Iară pe Ana
Nici c-o înturna !
Ea mereu venea,
Pe drum șovăia
Și s-apropia,
Și amar de ea,
Iată c-agiungea !

IV

Mîndra-și săruta,
În brațe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea
Și, glumind, zicea :

Scanned with OKEN Scanner

„Stăi, mîndruța mea,
Nu te spăria,
Că vrem să glumim
Și să te zidim !“
Ana se-ncredea
Și vesel rîdea.
Iar Manea ofta
Și se apuca
Zidul de zidit,
Visul de-mplinit.
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pîn'la gleznișoare,
Pîn'la pulpișoare.
Iar ea, vai de ea !
Nici că mai rîdea,
Ci mereu zicea :
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli !
Agiungă-ți de șagă,
Că nu-i bună, dragă.
Manoli, Manoli,
Meștere Manoli
Zidul rău mă strînge
Trupușoru-mi frînge !“
Iar Manea tăcea
Și mereu zidea,
Zidul se suia
Și o cuprindea

Pe Argeș în gios,
Pe un mal frumos,
Negru-Vodă vine
Ca să se închine
La cea monastire,
Falnică zidire
Monastire naltă
Cum n-a mai fost altă.
Domnul o privea
Și se-nveselea

Pîn' la gleznișoare,
Pîn' la pulpișoare,
Pîn' la costișoare,
Pîn' la țîțișoare.
Dar ea, vai de ea,
Tot mereu plîngea
Și mereu zicea :
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli !
Zidul rău mă strînge,
Țîțișoara-mi plînge,
Copilașu-mi frînge.“
Manoli turba
Și mereu lucra,
Zidul se suia
Și o cuprindea
Pîn' la costișoare,
Pîn' la țîțișoare,
Pîn' la buzișoare,
Pîn' la ochișori,
Încît, vai de ea !
Nu se mai videa,
Ci se auzea
Din zid că zicea :
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli !
Zidul rău mă strînge,
Viața mi se stinge !“

V

Și astfel grăia :
„Voi, meșteri zidari,
Zece meșteri mari !
Spuneți-mi cu drept,
Cu mîna la pept,
De-aveți meșterie
Ca să-mi faceți mie
Altă monastire,
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasă

Scanned with OKEN Scanner

Și mult mai frumoasă ?“
Iar cei meșteri mari,
Calfe și zidari,
Cum sta pe grindiș,
Sus pe coperiș,
Veseli se mîndrea
Ș-apoi răspundea :
„Ca noi, meșteri mari,
Calfe și zidari,
Alții nici că sînt
Pe acest pămînt !
Află că noi știm
Oricînd să zidim
Altă monastire,
Pentru pomenire,
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă !
Domnu-i asculta
Și pe gînduri sta,
Apoi poroncea
Schelele să strice,
Scări să le rădice,
Iar pe cei zidari,
Zece meșteri mari,
Să mi-i părăsească,
Ca să putrezească,
Colo pe grindiș,
Sus pe coperiș.

Meșterii gîndea
Și ei își făcea
Aripi zburătoare
De șindrili ușoare.
Apoi le-ntindea
Și-n văzduh sărea,
Dar pe loc cădea,
Și unde pica
Trupu-și despica.
Iar bietul Manoli,
Meșterul Manoli,
Cînd se încerca
De-a se-arunca,
Iată c-auzea
Din zid că ieșea
Un glas nădușit,
Un glas mult iubit
Care greu gemea
Și mereu zicea :
„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli !
Zidul rău mă strînge,
Țîțișoara-mi plînge,
Copilașu-mi frînge,
Viața mi se stinge !“
Cum o auzea,
Manea se perdea,
Ochii-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvîrtea,
Și de pe grindiș,
De pe coperiș,
Mort bietul cădea !

Iar unde cădea
Ce se mai făcea ?
O fîntînă lină,
Cu apă puțină,
Cu apă sărată
Cu lacrimi udată !

COMENTARIU

La originea baladei care constituie, alături de „Miorița“, unul din vîrfurile creației noastre populare, stă un vechi ritual de construcție ce presupu-

Scanned with OKEN Scanner

Ritual de construcție — legendă — baladă

nea îngroparea la temelia edificiului unei ființe (om sau animal) sau a unor simulacre (umbra, obiecte diverse sau chiar fotografii în vremea mai apropiată de noi). Motivația practicii arhaice este de ordin mitic : ea are drept model actul originar al creației lumii prin sacricifiul unei divinități. Această motivație a fost pusă în relief, în repetate rînduri de Mircea Eliade : «(...) pentru a dura, o construcție, (casă, lucrare tehnică, dar și operă spirituală) trebuie să fie animată, adică trebuie să primească în același timp viață și suflet. „Transferul" sufletului nu e posibil decît pe calea unui sacrificiu ; în alți termeni printr-o moarte violentă. Se poate chiar spune că victima își urmează existența după moarte, nu în corpul său fizic, ci în corpul cel nou — construcția — pe care a animat-o prin jertfa ei ; se poate chiar vorbi de un „corp arhitectonic" substituit corpului carnal. Transferul ritual al vieții prin intermediul sacrificiului nu se limitează numai la construcții (temple, cetăți, poduri, case) și la obiecte utilitare : se imolează de asemenea victime umane pentru a asigura succesul unei operații, sau chiar durata istorică a unei întreprinderi spirituale.» [1]

Răspîndită în multe colțuri ale lumii, legenda despre femeia zidită a devenit motiv frecvent în creația folclorică din sud-estul Europei și a cunoscut la noi, sub forma baladei, odată cu integrarea într-un motiv nou, acela al meșterului creator, o realizare de excepție. Din cele 42 de variante [2], două își dispută titlul de capodopere : cea publicată de Alecsandri în 1853, în volumul „Poezii populare ale românilor" (partea a II-a) și varianta G. Dem. Teodorescu (vol. „Poezii populare române". 1885).

Varianta Alecsandri, mai unitară din punct de vedere compozițional și de mai mică întindere, deși este prin natura speciei o operă epică are mai degrabă structura conflictuală a unei tragedii : o situație critică — o soluție (decizie) — ieșirea din impas simultană cu moartea eroului. De altfel sîm-

Structură dramatică : situație critică (conflictuală) —

Scanned with OKEN Scanner

→ soluție (decizie) — →ieșirea din impas

burele dramatic al baladei a ispitit în nenumărate rînduri autorii de teatru. Structura de tragedie a destinului impusă de principalul conflict al baladei, între necesitatea de a construi și o fatalitate obscură ce se manifestă prin surparea zidurilor, este reluată prin conflictul secundar care opune trufiei puterii reprezentate de Negru-Vodă, orgoliul creatorului. Cele două secvențe se completează și angajează semnificațiile creației într-un rafinat joc de motive și laitmotive.

I. Situația critică :

a) motivul zidului părăsit

Amestecul de fast și nefast, bine și rău, aspirație și fatalitate se instalează de la început prin expoziția baladei, în contrastul dintre imaginea epopeică a unor personaje de excepție angajate într-un act civilizator și descrierea locului ales pentru înfăptuire :

„Un zid părăsit
Și neisprăvit.
Cînii cum îl văd
La el se răpăd
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu."

Zidul părăsit este evident mărturia, altei încercări de a dura și el integrează tentativa meșterilor, într-un continuu efort al spiritului uman către operă. Tradiția devine o invitație la reluarea unei experiențe și va fi resimțită ca punct de plecare, dar și ca eșec. Ambivalența simbolică a motivului se explică și prin două atitudini divergente în obiceiurile românești ale construcției : una afirmă că la ridicarea unei clădiri sînt faste temeliile vechi pentru că înaintașii, printr-un ritual, au răscumpărat locul de la duhurile necurate, pe cînd alta susține că pentru o casă nouă trebuie o vatră nouă, evitîndu-se astfel perpetuarea asupra noii familii a eventualelor nenorociri trăite de vechea familie [3].

Balada nu mai păstrează din aceste credințe decît atmosfera de sugestie esențial poetică a întîlnirii vieții cu moartea. Zidul părăsit este caracterizat în două rînduri, o dată de domnitor și a doua oară

Scanned with OKEN Scanner

de ciobănaș în termeni care-i scot în evidență ambiguitatea :

„Un zid părăsit
(...)
La loc de grindiș
La verde-aluniș ?“

„Un zid părăsit
(...)
Și latră-a pustiu
Și urlă-a morțiu.“

Creația care ia naștere din solul acesta în care coexistă semne ale vitalității și ale golului, le absoarbe într-o armonie superioară : „Monastire naltă/ Cum n-a mai fost altă“. Dar cel care o anunță în termeni superlativi, domnitorul, este reprezentantul unei fatalități necruțătoare pentru care singura alternativă a înfăptuirii este moartea. Semnele conturate treptat în cursul expoziției se afirmă cu violență în versurile care prefigurează episodul central al baladei : „*V*-oi zidi de vii / Chiar din temelii“.

b) motivul surpării zidurilor

Alegerea zidului părăsit este primul moment al situației critice care se va instala prin motivul surpării zidului. Febra construirii, reluarea zadarnică și dramatică a efortului, paralelismul zi-noapte, figura domnitorului echivalentă cu una a pedepsei concură la sugestia de experiență irațională, inexplicabilă. Versul scurt popular, de cinci silabe, suspendat pe silaba accentuată a unui troheu incomplet sporește senzația de încercare fără sorți de izbîndă, menită să rămînă în tonalitatea tensionată a aspirației care nu ajunge la împlinire, dar nu poate renunța la ea.

II. Soluția

a) motivul visului

b) motivul jurămîntului

Soluția depășirii acestei situații este pe măsura ei. Truda, priceperea, măsurătorile meșterilor n-au fost de ajuns. Dezlegarea de blestemul neputinței o dă prin vis „o șoaptă de sus“, iar cel care primește harul, Manole, este cel mai bun dintre toți. Totul se întîmplă în regim de excepție : domnul vrea o mănăstire „Cum n-a mai fost altă“, meșterii sînt mari, iar Manole îi întrece, femeia aleasă drept jertfă trebuie să fie :

„Cea-ntîi soțioară
Cea-ntăi sorioară

Scanned with OKEN Scanner

Care s-a ivi
Mîni în zori de zi."

III. Ieşirea din impas

a) motivul femeii destinate zidirii

b) motivul zidirii prin joc

Caracterul de lume puternică, umană prin aspirație, tragică prin nemăsura ei, sublimă în fond prin puternicul sentiment al destinului se dezvăluie în episodul de maximă intensitate al apariției și zidirii Anei. Ieșirea din impas sinonimă cu înfăptuirea actului creator cere o victimă omenească, o ființă aleasă, spiritualizată prin dragoste. Ana este expresia instinctului fundamental al vieții, dincolo de bine și de rău, este un amestec tulburător de candoare și forță, de linii pure, feciorelnice (metafora „Floarea cîmpului", versurile „Ana se-ncredea/ Și vesel rîdea") și maternitate. Nu exista ezitare în gesturile ei, iar jocul de-a ziditul pare o continuare a probelor din drumul către Manole, probe ale iubirii în care se angajează cu o încredere fără fisură. În contrast cu figura ei solară se impune în această secvență zbuciumul sufletesc al lui Manole exprimat prin versurile de profund lirism ale rugăciunii (două invocații patetice) și prin imaginea lucrului încrîncenat, tăcut („Manole tăcea / Și mereu zidea") și disperat („Manole turba / Și mereu lucra"). Tensionată, această parte a baladei nu creează impresia acelei împliniri pe care realizarea visului o presupune. Ea se încheie în rezonanța vaierului din zid.

c) motivul conflictului creator-putere (secundar)

d) motivul lui Icar și motivul fîntînii

Fragmentul introductiv al celei de-a doua părți, prin reluarea ritmului epopeic inițial („Pe Argeș în gios...") dă senzația calmului de după furtună, a armoniei regăsite. Toată suferința exprimată simbolic prin rugăciune și prin joc dispare și lasă locul splendorii creației. „Partenerii cuplului tragic (Manole-Ana) și-au armonizat desăvîrșit vocațiile (teluric-spiritual, iubire-creație), s-au întîlnit pe drumul unui înalt destin — unul acceptîndu-l cu bărbătească înțelegere, altul supunîndu-i-se (poate din intuiție) cu feminină candoare."[4] Acest calm este temporar tulburat de episodul înfruntării dintre domn și meșteri. Părăsiți pe acoperișul construcției, aceștia din urmă își fac aripi din șindrilă și se prăbu-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șesc ca legendarul Icar. Mai mult decît orgoliul, moartea lor se datorează acelei fatalități care presupune trecerea în operă a substanței sufletești și spirituale a creatorului. Manole a jertfit prin Ana o parte esențială din ființa sa. Căderea lui acompaniată de vaietul din zid pare o întoarcere prin moarte la unitatea, la integritatea existențială pe care dragostea i-o dăruise. Imaginea finală a fîntînei încadrează drama baladei în simbolul liniștitor al vieții ca permanență. Mănăstirea și fîntîna sînt expresiile poetice ale sublimării suferinței într-un adevăr care depășește individul, acela al creației și al existenței.

e) motivul fîntînii.

1. *Mircea Eliade*, „De la Zamolxis la Genghis-Han", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 186.
2. *Apud Gh. Ciompec*, „Motivul creației în literatura română", Editura Minerva 1979. În afară de baladă, motivul cunoaște un stadiu preliterar reprezentat de legendele în proză și altul al poeziei de tip arhaic: colind, horă, cîntare.
3. *Apud Ion Taloș*, „Meșterul Manole. Contribuție la studiul unei teme de folclor eupropean", Editura Minerva, București, 1973.
4. *Gh. Ciompec*, op. cit., p. 44.

ZBURĂTORUL

Ion Heliade Rădulescu

„Vezi, mamă, ce mă doare ! și pieptul mi se bate,
Mulțimi de vinețele pe sîn mi se ivesc ;
Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc !

Ah ! inima-mi zvîcnește !... și zboară de la mine !
Îmi cere... nu-ș' ce-mi cere ! și nu știu ce i-aș da ;
Și cald și rece, uite, că-mi furnică prin vine,
În brațe n-am nimica și parcă am ceva ;

Că uite, mă vezi, mamă ? așa se-ncrucișează,
Și nici nu prinz de veste cînd singură mă strîng,
Și tremur de nesațiu, și ochii-mi văpăiază,
Pornesc dintr-înșii lacrămi și plîng, măicuță, plîng.

Ia pune mîna, mamă, — pe frunte, ce sudoare !
Obrajii... unul arde și altul mi-a răcit !
Un nod colea m-apucă, ici coasta rău mă doare ;
În trup o piroteală de tot m-a stăpînit.

Oar' ce să fie asta ?... întreabă pe bunica :
O ști vrun leac ea doară... o fi vrun zburător !
Or aide l-alde baba Comana, or Sorica,
Or du-te la moș popa, or mergi la vrăjitor.

Și unul să se roage, că poate mă dezleagă ;
Mătușele cu bobii fac multe și desfac ;
Și vrăjitorul ala [1] și apele încheagă ;
Aleargă la ei, mamă, că doar mi-or da pe leac.

De cum se face ziuă și scot mînzat-afară
Ș-o mîi pe potecuță la iarbă colea-n crîng,
Vezi, cîtu-i ziulița, și zi acum de vară,
Un dor nespus m-apucă, și plîng, măicuță, plîng.

Brîndușa paște iarbă la umbră lîngă mine,
La rîuleț s-adapă, pe maluri pribegind ;
Zău, nu știu cînd se duce, că mă trezesc cînd vine,
Și simț că mișcă tufa, auz crîngul trosnind.

Atunci inima-mi bate și sai ca din visare,
Și parc-aștept... pe cine ? și pare c-a sosit.
Acest fel [2] toată viața-mi e lungă așteptare,
Și nu sosește nimeni !... Ce chin nesuferit !

În arșița căldurei, cînd vîntuleț adie,
Cînd pleopul [3] a sa frunză o tremulă [4] ușor
Și-n tot crîngul o șoptă s-ardică și-l învie,
Eu parcă-mi auz scrisul [5] pe sus cu vîntu-n zbor ;

Scanned with OKEN Scanner

Și cînd îmi mișcă țopul [6], cosița se ridică,
Mă sperii, dar îmi place — prin vine un fior
Îmi fulgeră și-mi zice : «Deșteaptă-te, Florică,
Sînt eu, viu să te mîngîi...» Dar e un vînt ușor !

Oar' ce să fie asta ? Întreabă pe bunica :
O ști vrun leac ea doară... o fi vrun zburător !
Or aide l-alde baba Comana, or Sorica,
Or du-te la moș popa, or mergi la vrăjitor.

Așa plîngea Florica și, biet, își spunea dorul
Pe prispă lîngă mă-sa, ș-obida o neca ;
Junicea-n bătătură mugea, căta oborul,
Și mă-sa sta pe gînduri, și fata suspina.

Era în murgul serei și soarele sfințise ;
A puțurilor cumpeni țipînd parcă chema
A satului cireadă, ce greu, mereu sosise,
Și vitele muginde la zgheab întins pîșea.

Dar altele-adăpate trăgea în bătătură,
În gemete de mumă vieții lor striga ;
Vibra al serei aer de tauri grea murmură ;
Zglobii sărind viței la uger alerga.

S-astîmpără ast zgomot, ș-a laptelui fîntînă
Începe să s-auză ca șoptă în susur,
Cînd ugerul se lasă subt fecioreasca mînă
Și prunca vițelușă tot tremură-mpregiur.

Încep a luci stele rînd una cîte una
Și focuri în tot satul încep a se vedea :
Tîrzie astă-seară răsare-acum și luna,
Și, cobe, cîteodată tot cade cîte-o stea.

Dar cîmpul și argeaua [7] cîmpeanul [8] ostenește
Și, dup-o cină scurtă, și somnul a sosit.
Tăcere pretutindeni acuma stăpînește,
Și lătrătorii [9] numai s-aud necontenit.

Scanned with OKEN Scanner

E noapte naltă, naltă ; din mijlocul tăriei [10]
Veșmîntul său cel negru, de stele semănat,
Destins coprinde lumea, ce-n brațele somniei [11]
Visează cîte-aievea deșteaptă n-a visat.

Tăcere este totul și nemișcare plină :
Încîntec [12] sau descîntec pe lume s-a lăsat ;
Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină,
Și apele dorm duse, și morele [13] au stat.

. . . . . .

„— Dar ce lumină iute, ca fulger trecătoare,
Din miazănoapte scapă cu urme de schintei ?
Vro stea mai cade iară ? vrun împărat mai moare ?
Or e — să nu mai fie ! — vro pacoste de zmei ?

Tot zmeu a fost surato. Văzuși, împielițatul,
Că țintă l-alde Floarea în clipă străbătu !
Și drept pe coș, leicuță ! ce n-ai gîndi, spurcatul !
Închină-te, surato ! — Văzutu-l-ai și tu ?

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Și pietre nestemate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată ;
Dar lipsa d-a lui dragosti ! departe de ast loc !

Pîndește, bată-l crucea ! și-n somn colea mi-ți vine
Ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel,
Bălai, cu părul d-aur ! dar slabele lui vine
N-au nici un pic de sînge, ș-un nas — ca vai de el !

O ! biata fetișoară ! mi-e milă de Florica
Cum o fi chinuind-o ! vezi, d-aia a slăbit
Și s-a pălit copila ! ce bine-a zis bunica :
Să fugă fata mare de focul de iubit.

Scanned with OKEN Scanner

Că-ncepe de visează, și visu-n lipitură [14]
Începe-a se preface, și lipitura-n zmeu [15],
Și ce-i mai faci pe urmă ? că nici descîntătură,
Nici rugi nu te mai scapă. Ferească Dumnezeu !“

---

1. ala — acela.
2. acest fel — astfel.
3. pleop — plop.
4. a tremula — a tremura, a face să tremure.
5 scris — destin, ursită.
6. țop — panglică pe care fetele și-o împletesc în cosițe.
7. argea — război de țesut.
8. cîmpean — țăran.
9. lătrător — cîine.
10. tărie — cer, văzduh.
11. somnie — somn.
12. încîntec — încîntare, vrajă.
13. morele — morile.

14. și 15. Lipitură și zmeu — (în credințele populare) numele unor boli provocate de zburător și care se manifestă prin frică, fiori, slăbire, toropeală, vedenii.

COMENTARIU

Personalitate vastă și contradictorie, legată de toate momentele importante ale făuririi culturii române moderne pe parcursul a aproape cinci decenii din secolul al XIX-lea în mai toate domeniile importante (învățămînt, presă, teatru, traduceri, filologie, literatură originală, viață academică), Ion Heliade Rădulescu a fost autorul unor mari proiecte, comparabile în veacul lui doar cu cele ale lui Hasdeu. În intenția de a-și grupa opera în patru volume avînd ca posibil model „Divina Comedie“ de Dante și „Legenda secolelor“ de V. Hugo, poezia „Zburătorul“ s-ar fi înscris în cel de-al treilea, intitulat „Patria sau Omul social“, care urma să mai cuprindă „O noapte pe ruinele Tîrgoviștii“ și încercarea de epopee „Mihaida“.

Publicată pentru prima oară în 1843, „Zburătorul“ reprezintă capodopera liricii scriitorului, creația care a învins cu nealterată prospețime timpul, singura sa operă oricînd citabilă în cea mai exigentă antologie a poeziei românești. Valoarea i-o conferă atît profunzimea mitică a motivului folcloric, cît și naturalețea și echilibrul limbajului poetic.

Sursa poeziei constă într-o credință populară care a generat unul

Scanned with OKEN Scanner

din cele patru mituri care constituie, după părerea lui George Călinescu, „punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național“ [1] : „Traian și Dochia“, „Miorița“, „Meșterul Manole“ și „Zburătorul“, acesta din urmă reprezentînd mitul „erotic“.

Menționată pentru prima dată de D. Cantemir în „Descrierea Moldovei“, credința în Zburător căruia domnitorul savant îi dădea o explicație rațională, a inspirat numeroși poeți (dintre care citām doar pe V. Alecsandri și C. Bolliac) din rîndul cărora se detașează personalitatea creatoare a lui Eminescu. În opera lui, motivul Zburătorului se întîlnește în poemele „Călin (file din poveste)“ și „Luceafărul“.

În folclorul românesc, Zburătorul este o semidivinitate erotică, un demon simbolizînd chinurile iubirii. El este conceput ca putîndu-se metamorfoza în șarpe, zmeu sau sul de foc spre a pătrunde neștiut în casă, unde se transformă într-un tînăr frumos și pasionat, care își chinuiește victima (fată sau femeie matură), tulburînd-o pînă la epuizare cu senzația chinuitoare a dragostei neîmplinite. În fond el apare în vis, uneori ca semizeu acoperit cu solzi argintii și cu aripi albe pe umeri. Folclorul erotic consacră Zburătorului cîntece lirice, farmece, vrăji și descîntece. [2]

Spre aceste tradiții magice s-a îndreptat inspirația scriitorilor văzînd în ele, pe bună dreptate, simbolul poetic al unor stări psihofiziologice : „Neavînd o literatură de analiză a dragostei, a fost firesc ca poeții români să se coboare la momentul primitiv, la mitul invaziunii instinctului erotic la fete. Caracteristică în toate aceste compuneri e totala iraționalitate a crizei.“ [3]

Capodopera literaturii scrise pe acest motiv este — excepție făcînd creațiile eminesciene amintite, mult mai complexe și mai bogate în semnificații — poezia lui Heliade, care atribuie așadar o cauză fantastică tulburării și suferințelor care le cuprind pe tinerele fete la primele contacte cu un sentiment, cel erotic, încă imprecis și nedefinit pentru ele, resimțit ca o atracție fără obiect.

Compozițional, poezia „Zburătorul“ integrează trei părți : monologul Floricăi, pastelul înserării și dialogul suratelor care observă pătrunderea Zburătorului în casa fetei. Dintre aceste părți, prima egalează ca număr de strofe suma celorlalte două, dramatismul ei fiind contrabalansat de calmul naturii evocate în pastel și de sclipirile de umor popular din dialogul final. Pe parcursul poemului se produce în mod gradat tranziția de la psihologic la fantastic, de la cazul particular la simbolul cu valoare generalizatoare al unui sen-

Scanned with OKEN Scanner

timent și al unei suferințe a vîrstei adolescentine. Trecerea se realizează prin evocarea unei nopți pline de vrajă în care fantasticul devine parcă posibil. Bănuiala, confuză încă, exprimată de Florica în monologul inițial, generat de trăiri subiective („...o fi vrun zburător !“) este confirmată la sfîrșit de observația exterioară, deși plină de compasiune, a suratelor. Poemul dobîndește astfel o construcție circulară, sugerînd o situație fără ieșire, destinul tragic al celei asupra căreia s-a abătut. ca o boală dată de zei, suferința erotică, „focul de iubit“.

Monologul Floricăi, și implicit poemul însuși, debutează brusc, abrupt cu exclamația fetei ce atrage atenția mamei asupra suferințelor care o macină. Cititorul ia contact direct, de la început, cu lamentația tinerei : „Vezi, mamă, ce mă doare !“ Prin intermediul unui lirism al rolurilor — cum vom întîlni mai tîrziu la Coșbuc și din care poetul pare a se retrage lăsîndu-l pe cititor față în față cu personajul — se exprimă suferința acută a Floricăi. S-a observat că poetizarea chinurilor fizice generate de tortura sentimentului amintesc de versurile anticei poete Sappho, dar „fără furiile pasiunii“ ei [4]. Fata din poezia lui Heliade suferă în deplină inocență încercînd ea însăși cu disperare să-și identifice boala și implorînd deznădăjduită ajutor de oriunde.

Exprimarea suferințelor organice se realizează printr-o confesiune poetică în care frecvența punctelor de suspensie sugerează răsuflarea întretăiată, pauzele consacrate căutării cuvintelor care să aproximeze chinurile de nespus. Senzațiile contrastante uimesc prin caracterul lor contradictoriu, durerea fizică fiind amplificată de perplexitatea gîndirii, incapabilă de a exprima asemenea fenomene antitetice :

„Un foc s-aprinde-n mine, răcori mă iau la spate,
Îmi ard buzele, mamă, obrajii-mi se pălesc !

Ah ! inima-mi zvîcnește !... și zboară de la mine !
Îmi cere... nu'ș ce-mi cere ! și nu știu ce i-aș da ;
Și cald, și rece, uite, ce-mi furnică prin vine,
În brațe n-am nimica și parcă am ceva ;
. . . . . .
Ia pune mîna, mamă, — pe frunte, ce sudoare !
Obrajii... unul arde și altul mi-a răcit !“

Frecvența exclamațiilor și adresărilor („vezi“, „mamă“, „uite“, „mă vezi ?“, „măicuță“), repetiția („și plîng, măicuță, plîng“) ac-

Scanned with OKEN Scanner

centuează caracterul oral al monologului și exprimă încercarea patetică a fetei de a-i transmite mamei intensitatea suferinței sale, agravată de incertitudine : „Fior, fulger, nesaţiu, tremur, foc sînt imagini ale intensităţii. O intensitate provocată de o energie materială și desfășurată într-un regim de neliniște voluptoasă, de nelămurită seducție.“ [5]

O strofă se repetă ca un refren, apărînd la mijlocul și la sfîrșitul monologului, marcînd dorința de vindecare cu orice preț ; chinurile sînt atît de mari încît nu are importanță dacă alinarea vine de la puterea divină sau de la cea diabolică :

„Oar' ce să fie asta ?... întreabă pe bunica :
O ști vrun leac ea doară... o fi vrun zburător !
Or aide l-alde baba Comana, or Sorica,
Or du-te la moș popa, or mergi la vrăjitor.“

Limbajul popular, vădit în elidarea adverbului „oare“ înaintea pronumelui relativ „ce“ în cadrul unui fenomen de fonetică sintactică („oar' ce“), ori în utilizarea adjectivului pronominal nehotărît „alde“, ne introduce credibil în mentalitatea sătească, în care credința creștină coexistă cu mai vechi practici magice. Să ne gîndim la un personaj ca Vitoria Lipan din romanul sadovenian „Baltagul“, care și ea cere sfat atît de la preot cît și de la vrăjitoare. De altfel, boala necunoscută de care suferă fata din poemul lui Heliade este „explicabilă mitologic și curabilă magic“ [6].

Tradiția folclorică prevede împotriva Zburătorului o seamă întreagă de leacuri, de la descîntece menționînd o fiertură din nouă buruieni magice, la ungerea ușilor, ferestrelor și ghizdurilor hornului cu usturoi, de la înfingerea unui cuțit în bătătura ușii la trasul cu pușca pe horn [7].

Evocarea succintă, exclamativă, a chinurilor Floricăi lasă loc, în a doua parte a monologului, expunerii unei situații în care cadrul bucolic (decorul natural al idilelor dintre păstori și păstorițe din poezia clasică) devine scenografia puternic colorată afectiv de obsesia care ajunge să domine totul, dereglînd și percepția timpului.

Obsesia este o tulburare mentală caracterizată de o idee fixă sau o teamă care determină o senzație de neliniște. Sub imperiul obsesiei, cel cuprins de ea nu mai are sentimentul timpului („Zău, nu știu cînd se duce, că mă trezesc cînd vine“) și vede în orice o întrupare a ceea ce i-a generat tulburarea. Fata percepe o natură personificată în care vîntul pare a-i duce în zbor „scrisul“ (aici termen popular cu sensul de „ursitul“) și în care o adiere mîngîietoare șoptește cu

Scanned with OKEN Scanner

glas omenesc : „[...] «Deșteaptă-te, Florică, / Sînt eu, vin să te mîngîi...» Dar e un vînt ușor !“ Contrastul dintre imaginația hrănită de obsesie și constatarea realității amintește de versurile lui Goethe din balada „Regele ielelor“, în care tatăl opune observația realului halucinației febrile a copilului.

După monologul Floricăi, după expresia directă a trăirilor, vocea poetului intervine spre a schița scena în care personajul mut al mamei e parcă împietrit într-o alegorie a tristeții : „Și mă-sa sta pe gînduri, și fata suspina“.

Partea centrală a poemului reprezintă una dintre primele mari realizări ale pastelului în poezia românească, deși acest termen avea să fie transpus de către V. Alecsandri din arta plastică la literatură cu aproape un sfert de veac după apariția „Zburătorului“ lui Heliade. Aici notele de poezie pastorală neoclasică (prezente mai înainte și la Iancu Văcărescu sau Barbu Paris Mumuleanu) se îmbină cu predilecția preromantică pentru momentul misterios al înserării (care îl inspirase și pe V. Cîrlova) într-o structură puternic originală.

Arta de pastelist a lui Heliade constă și în sugerarea forfotei satului și apoi instalării gradate a liniștii și în integrarea descrierii de natură în ansamblul compozițional al poemului. Atenția concentrată în prima parte asupra monologului fetei își lărgește cîmpul de percepție devenind receptivă la agitația satului la sfîrșitul unei zile de muncă, agitație ce preia parcă, amplificînd simfonic la scara colectivității rurale zbuciumul Floricăi, opunîndu-i însă, pe măsură ce activitatea încetează, calmul suveran al naturii. Atenuînd tensiunea lirică, pastelul pregătește totodată momentul fantastic din final prin atmosfera fermecată a nopții.

Fragmentul debutează sub semnul unei acumulări de zgomote domestice, imaginile auditive fiind predominante în versuri unde inversiunile servesc armonia imitativă : „A puțurilor cumpeni țipînd parcă chema“, „vitele muginde“, „în gemete de mumă viței lor striga“ . „Vibra al serei aer de tauri grea murmură“. Îmbinarea orchestrală a sonorităților depășește simplitatea versurilor cu temă similară din „Primăvara amorului“ de Iancu Văcărescu :

„Plăcute sbierări de turme
Aerul îl umple tot ;
Tauri grei p-ale lor urme
Apăsate mugiri scot.“

E. Simion observă în pastelul din „Zburătorul“ firea „de gospodar“ a poetului, pentru care „căminul“ reprezintă un „factor de

Scanned with OKEN Scanner

ocrotire și mulțumire", dar și deschiderea imaginației sale „spre mit, opunînd (după un procedeu romantic răspîndit) acestei *nemișcări pline*, zbuciumul erotic" [8].

Într-adevăr, pe măsură ce zgomotele descresc, tăcerea fiind sfîșiată doar de cîinii desemnați evocator prin metonimia „lătrătorii", imaginile auditive fac loc imaginilor vizuale, în care luminilor nocturne ale cerului le răspund focurile aprinse de pămînteni iar cosmosul, în larga sa desfășurare, nu se limitează la condiția de peisaj ci devine purtător de magice semne :

„Încep a luci stele rînd una cîte una
Și focuri în tot satul încep a se vedea :
Tîrzie astă-seară răsare-acum și luna,
Și, cobe, cîteodată tot cade cîte-o stea."

Și această imagine o găsim anticipată, în forme primitive, de Iancu Văcărescu :

„Pe cer mii de mii de stele
Semănate străluceau ;
La cîmp focuri de surcele
De departe văpăiau".

Prin tematică și gradație fragmentul anticipează „Sara pe deal" de M. Eminescu și „Noapte de vară", pastelul lui Coșbuc. Veșmîntul de vrăjitor al nopții cuprinde lumea într-o stare hipnotică, împingînd-o pe nesimțite în universul bogat al viselor : „Visează cîte-aievea deșteaptă n-a visat."

De aici încolo nota onirică plasează toate percepțiile sub semnul ambiguității ; nu știm dacă ceea ce urmează este vis sau realitate, și această incertitudine este deosebit de favorabilă atmosferei fantastice în care o baghetă magică pare a fi imobilizat totul în așteptarea a ceva misterios :

„Tăcere este totul și nemișcare plină :
În cîntec sau descîntec pe lume s-a lăsat ;
Nici frunza nu se mișcă, nici vîntul nu suspină,
Și apele dorm duse, și morele au stat."

Tranziția bruscă spre cea de-a treia parte a poemului înlocuiește descrierea cu dialogul. Credința populară în Zburător este evocată prin intermediul suratelor care observă fulgerul ce se îndreaptă spre casa Floricăi. Ipotezele privind natura lui se succed în interogații :

Scanned with OKEN Scanner

„Vro stea mai cade iară ? vrun împărat mai moare ?
Or e- să nu mai fie ! — vro pacoste de zmei ?“

Vioiciunea și autenticitatea limbajului dialogic și monologic — săpînit cu măiestrie în „Zburătorul“ — sînt vădite și în proza lui Heliade, care în prefața la „Gramatica românească“, în „Bată-te Dumnezeu !“, în „Coconu Drăgan“ și chiar în anumite pasaje din „Echilibrul între antiteze“ manifestă calitățile certe ale unui autor de comedii. Dialogul poetic al suratelor este bogat în pronunții și expresii specifice stilului oral : fonetisme populare („vrun“, „vro“, „d-aia“), forme gramaticale aparținînd aceluiași registru stilistic („văzuși“, „dragosti“), precum și un lexic caracteristic („alde“, „surato“, „leicuțo“, „soro“, „lipitură“). Frecvența adresărilor, a substantivelor la vocativ, a interogațiilor și exclamațiilor, ca și expresiile populare („or e- să nu mai fie !“ ; „împielițatul“ ; „ce n-ai gîndi, spurcatul !“ ; „bată-l crucea !“ ; „ca vai de el !“ ; „Ferească Dumnezeu !“) conferă autenticitate dialogului.

Înfățișarea Zburătorului din imaginația populară se conturează într-un limbaj plin de naturalețe. Făptura cu aparențe omenești a Zburătorului și caracterul său malefic îl deosebesc de silful din oda cu același titlu de V. Hugo ! (Ființa fantastică a silfului este aeriană și diafană, „mai puțin decît un vis“, „locuitor al eternului invizibil“, cu „răsuflare de parfum“ și „corp de roze“).

„Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Și pietre nestimate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată ;
Dar lipsa d-a lui dragosti ! departe de ast loc !

Pîndește, bată-l crucea ! și-n somn colea mi-ți vine
Ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel,
Bălai, cu părul d-aur ! dar slabele lui vine
N-au nici un pic de sînge, ș-un nas-ca vai de el !“

Poemul îl introduce pe cititor în însuși spiritul folcloric al mitului, integrat în spațiul lui genetic, universul rural. Această creație lirică se distinge dintre cele prin care Ion Heliade Rădulescu

Scanned with OKEN Scanner

se afirmă, alături de Gheorghe Asachi, drept creator al mitologiei poetice românești, deschizînd calea pe care vor păși mai tîrziu Mihai Eminescu și Lucian Blaga.

---

1. George Călinescu, „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", FRLA, București, 1941, p. 62.
2. Romulus Vulcănescu, „Mitologie română", Editura Academiei, 1985, p. 338-341.
3. George Călinescu, *op. cit.*, p. 65.
4. George Călinescu, *op. cit.*, p. 144.
5. Eugen Simion, „Dimineața poeților", Cartea Românească, 1980, p. 104.
6. George Călinescu, *op. cit.*, p. 144.
7. Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p.341.
8. Eugen Simion, *op. cit.*, p. 84.

SCRISOAREA I

Mihai Eminescu

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.

Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci ;
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de isvoară !
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate !
Cîte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,
Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți !
Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,
Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești !
Vezi pe-un rege ce-mpînzește globu-n planuri pe un veac,
Cînd la ziua cea de mîne abia cuget-un sărac...
Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții ;

Scanned with OKEN Scanner

La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,
Fie slabi, fie puternici, fie genii or neghiobi !
Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,
Altul caută în lume și în vreme adevăr,
De pe galbenele file el adună mii de coji,
A lor nume trecătoare le însamnă pe răboj ;
Iară altu-mparte lumea de pe scîndura tărăbii,
Socotind cît aur marea poartă-n negrele-i corăbii.
Iar colo bătrînul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate,
Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate
Și de frig la piept și-ncheie tremurînd halatul vechi,
Își înfundă gîtu-n guler și bumbacul în urechi ;
Uscățiv așa cum este, gîrbovit și de nimic,
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă,
Noaptea-adînc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă ;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.

Pe cînd luna strălucește peste-a tomurilor bracuri,
Într-o clipă-l poartă gîndul îndărăt cu mii de veacuri,
La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază,
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...
Dar deodat-un punct se mișcă... cel întîi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.

Scanned with OKEN Scanner

Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici ;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați ;
Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul,
În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Că-ndărătu-i și-nainte-i întuneric se arată.
Precum pulberea se joacă în imperiul unei raze,
Mii de fire viorie ce cu raza încetează,
Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,
Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă...
Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,
Căci e vis al neființei universul cel himeric...

În prezent cugetătorul nu-și oprește a sa minte,
Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte ;
Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spați
Ei, din frînele luminii și a soarelui scăpați ;
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit ;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființei totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace...

. . . . . .

Începînd la talpa însăși a mulțimii omenești,
Și suind în susul scării pîn'la frunțile crăiești,
De a vieții *lor* enigmă îi vedem pe toți munciți,
Făr-a ști să spunem care ar fi mai nenorociți...

Unul e în toți, tot astfel precum *una* e în toate,
De asupra tuturora se ridică cine poate,
Pe cînd alții stînd în umbră și cu inima smerită
Neștiuți se pierd în taină ca și spuma nezărită —
Ce-o să-i piese soartei oarbe ce vor ei sau ce gîndesc?...
Ca și vîntu-n valuri trece peste traiul omenesc.

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l...
Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrînul dascăl ?
Nemurire, se va zice. Este drept că viața-ntreagă,
Ca și iedera de-un arbor, de-o idee i se leagă.
„De-oi muri — își zice-n sine — al meu nume o să-l poarte
Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe,
De a pururi, pretutindeni ; în ungherul unor crieri
Și-or găsi, cu al meu nume, adăpost a mele scrieri !“
O, sărmane ! ții tu minte cîte-n lume-ai auzit,
Ce-ți trecu pe dinainte, cîte singur ai vorbit ?
Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fășie,
Vre o umbră de gîndire, ori un petec de hîrtie ;
Și cînd propria ta viață singur n-o știi pe de rost,
O să-și bată alții capul s-o pătrunză cum a fost ?
Poate vreun pedant cu ochii cei verzui, peste un veac,
Printre tomuri brăcuite așezat și el, un brac,
Aticismul limbii tale o să-l pună la cîntari,
Colbul ridicat din carte-ți l-o sufla din ochelari
Și te-o strînge-n două șiruri, așezîndu-te la coadă,
În vro notă prizărită sub o pagină neroadă.

Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarîmi... orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărînă se depune.
Mîna care-au dorit sceptrul universului și gînduri
Ce-au cuprins tot universul, încap bine-n patru scînduri...
Or să vie pe-a ta urmă în convoi de-nmormîntare
Splendid — ca o ironie, cu priviri nepăsătoare...
Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,
Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el
Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă.
Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă.
Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire ?
Ei vor aplauda desigur biografia subțire
Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sunt și dînșii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dînsul. Și prostatecele nări
Și le umflă orșicine în savante adunări
Cînd de tine se vorbește. S-a-nțeles de mai nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mîna a oricărui, te va drege,

Scanned with OKEN Scanner

Răle-or zice că sînt toate cîte nu vor înțelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieții tale
Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale —
Astea toate te apropie de dînșii... Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele și vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate rălele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt ;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit.
. . . . . .
Între ziduri, pintre arbori ce se scutură de floare,
Cum revarsă luna plină liniștita ei splendoare !
Și din noaptea amintirii mii de doruri ea ne scoate ;
Amorțită li-i durerea, le simțim ca-n vis pe toate,
Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării
Și ridică mii de umbre după stinsul lumînării...
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară !
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,
Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții !

COMENTARIU

Meditația și satira
↓
Existența la scară cosmică / existența umană.

Creație de maturitate, „Scrisoarea I“, publicată la 1 februarie 1881 în „Convorbiri literare“, este rodul celor două atitudini fundamentale ale spiritului eminescian : „seninătatea abstractă“ [1], detașarea contemplativă a eului poetic gîndind lumea ca esență, ca idee și sarcasmul, durerea, iscate de conștiința acută a nimicniciei omenești. Alternanța de registru liric, vizibilă în toate cele cinci „Scrisori“, pune în lumină prăpastia dintre existența văzută la scară cosmică și existența umană, dintre artă și societate, dintre trecut și prezent, fantezie și realitate, dintre dragoste ca sentiment profund, creator și meschinele ei avataruri cotidiene, dintre ideal și real, în ultimă instanță.

Scanned with OKEN Scanner

Una din cele mai tulburătoare meditații din literatura noastră, prin extraordinara densitate ideatică și printr-o limbă românească la apogeul expresivității sale, „Scrisoarea I“ este în același timp o satiră, dar o satiră în care cunoscuta vehemență eminesciană ia o formă mai blîndă, amară și ironică, sub impulsul tonului elegiac, dominant.

Distanțarea de lume a eului poetic și pătrunderea în spațiul gîndirii și al închipuirii se petrece, ca la toți marii romantici, în regim nocturn prin contactul cu energia magică selenară :

Spațiul selenar → fantezie contemplație, transfigurare.

„Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie
Luna *v*arsă peste toate *v*oluptoasa ei *v*ăpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.“

Senzația de anesteziere, de îndepărtare a frămîntărilor sufletești este transmisă și de ritmul de flux și reflux [2] al versului în metru trohaic, de armonia eufonică din versul al patrulea, dar mai ales de mereu inexplicabila incantație verbală a poeziei lui Eminescu.

Lumina de lună [3], motiv reluat obsedant în întreaga creație prilejuiește de fiecare dată intrarea într-un spațiu oniric, fie că este vorba de unul al vitalității maxime, al iubirii în sînul naturii din „Lacul“, „Făt-Frumos din tei“, „Crăiasa din povești“, „Sara pe deal“ etc., sau de unul al morții și al contemplației ca în „Melancolie“. Despre efectul ei binefăcător, odihnitor și înălțător vorbește Schopenhauer într-un fragment din „Lumea ca voință și reprezentare“, operă binecunoscută lui Eminescu : „Luna e măreață, adică ne dispune pentru măreție, căci ea, fără de raport cu noi, vecinic străină de frămîntarea de pe pămînt, trece și vede totul, dar la nimic nu ia parte. De aceea, la vederea ei, voința, cu stator-

Scanned with OKEN Scanner

nicele ei mizerii se șterge din conștiință și lasă loc cunoașterii pure. Poate că se amestecă aici și sentimentul că noi împărtășim vederea ei cu milioane de ființe a căror deosebire individuală se stinge, așa că în această contemplare sîntem cu toții una; prin această impresie sublimul se mărește încă. În sfîrșit mai contribuie la mărirea impresiei și faptul că luna luminează, dar nu încălzește : de aici numele de castă, care i se dă, și identificarea ei cu Diana". [4]

Spațiul existenței umane : frămîntare. Principiul identității de esență a oamenilor.

Elementele care compun spațiul dominat de lună, pustiurile, codrii, mările, țărmurile, palatele și cetățile se caracterizează prin imensitate și grandios. Gustul pentru monumental, pentru arhitectonica de dimensiuni vaste transfigurează cadrul pămîntesc. Limbajul metaforizant („stăpînă a mării", „fecioară", „mișcătoarea mărilor singurătate"), frecvența termenilor din categoria semantică a luminii („lună", „întuneric", „scînteiază", „lumină", „umbră", „strălucire") îl spiritualizează și îl proiectează în perspectivă cosmică. Interesant este faptul că această proiecție se realizează în absența totală a omului, imediat ce imaginea lui intervine în poezie, tonul se schimbă, se precipită sugerînd viermuiala fără capăt și fără sens, tragică și ridicolă, a existenței umane. Fragmentul este alcătuit dintr-un șir de antiteze : rege / sărac, slabi / puternici, genii / neghiobi, unul / altul, antiteze ale aparențelor, ale treptelor deosebite ce au ieșit din „urna sorții", cum spune poetul, negate de o identitate de fond („la același șir de patimi deopotrivă fiind robi"). La această identitate poezia revine după secvența cosmogoniei și a apocatastazei, într-un vers cu ecouri din Heraclit, Schopenhauer și budism : „Unul e în toți, tot astfel precum una e în toate." Principiul identității de esență a oamenilor exprimat în gîndirea budistă prin formula „Tat twam asi" l-a obsedat pe Eminescu și apare, printre altele într-o poezie care poartă chiar acest titlu și în „Împărat și proletar".

Scanned with OKEN Scanner

Figura cugetătorului.

Antiteza dintre cele două tablouri discutate pînă acum este aceea dintre permanență, simbolizată de universul dominant de lună și de mișcarea continuă a înaintării și retragerii valurilor și efemeritate, sugerată de zbuciumul van al existenței umane. Ea va fi reluată prin figura cugetătorului. Latura terestră, umilă și neputincioasă („uscățivă", „gîrbovit", „de nimic") întîlnește în aceeași făptură forța demiurgică a gîndirii („Căci sub fruntea-i viitorul și trecutul se încheagă")

Viziunea cosmogonică.

Prin gîndire ia ființă viziunea cosmogonică din cea mai discutată secvență a meditației, inspirată de un imn din religia vechilor inzi, „Rig-Veda" :

„La-nceput, pe cînd ființă nu era, nici neființă,
Pe cînd totul era lipsă de viață și voință,
Cînd *nu s-ascundea nimica*, deși tot *era ascuns...*
Cînd *pătruns* de sine însuși odihnea cel *nepătruns*
Fu prăpastie ? genune ? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte *s-o priceapă.*
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar *nici de văzut* nu fuse și nici ochi care *s-o vază.*
Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse-a *se desface,*
Și în sine împăcată stăpînea eterna pace !...
Dar deodat-un punct se mișcă... cel întîi și singur.
Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba
spumii,
E stăpînul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorînd din infinit,
Sînt atrase în viață de un dor nemărginit."

O probă de virtuozitate în mînuirea limbii, secvența are două fragmente : definirea prin negație a

„increatului", a universului în stare de pură virtualitate, nici ființă, nici neființă și cosmogonia propriu-zisă. Primul fragment, în tonalitatea solemnă a limbajului oracular este structurat pe negarea concomitentă a termenilor contrari și contradictorii [5] și pe repetiția în forme variate : reluarea afirmativă a unei forme negative, suita ternară a interogațiilor („Fu prăpastie ?...") și revenirea aceluiași tip de subordonată (temporală) [6]. Mișcarea ciclică de afirmare-negare reprezintă sugestia efortului dramatic pe care-l presupune geneza, a momentului critic de încleștare între viață și moarte.

„Dorul nemărginit."

Imaginea cosmogoniei este extraordinară prin sentimentul de explozie a vieții, de izvorîre a ei imperioasă, precipitată și nesfîrșită, o invazie de „lumi pierdute" a căror origine stă într-un punct. Rima surprinzătoare, „Iată-l/Tatăl" subliniază virtutea creatoare a acestuia (Garabet Ibrăileanu vorbea despre o rimă de lux specifică perioadei de maturitate, în special „Scrisorilor"). Punctul care se mișcă și „dorul nemărginit" sînt expresii simbolice ale ideii că viața, în resorturile sale intime, rămîne inexplicabilă și surprinzătoare prin această neobosită voință de a fi. Din categoria imaginilor devenite mit ca Luceafărul, femeia „de marmură", „geniul morții" [7], sintagma „dor nemărginit" a dat naștere unor interpretări diferite. În timp ce Tudor Vianu o explică în „Poezia lui Eminescu" prin obscura și irațională „voință de a trăi" a lui Schopenhauer, C. Papacostea îi caută punctul de plecare în gîndirea indiană : „După concepția indiană urmată de Eminescu (într-un anumit sens și de Schopenhauer), Dumnezeu-Tatăl a creat lumea dintr-un sentiment de dorință, din «amorul» de a se vedea obiectivat în altul, în alții, în nesfîrșitele forme ale universului. Punctul cel slab *ca spuma* este acum *«Stăpînul fără margini peste marginile lumii»*. Din acel moment negura eternă începe a se desface în fășii : de atunci răsare luna, soarele etc., căci toate *vin din sure văi de haos*, fiind *«atrase în viață de un dor*

↓ antiteză ↑

nemărginit». Acest *dor* este același *Kama* indian echivalent elinului *Eros*, este amorul creator." [8]

De la imaginea vieții în expansiune, meditația alunecă din nou la universul strîmt al existențelor pămîntești, apariții iluzorii într-o lume care este „o clipă suspendată", „un vis al neființei". Limbajul hieratic, cu inflexiuni de carte sfîntă („ființă", „neființă", „cel pătruns" „genune", „noian", „eterna pace", „chaos", „mumă", „Tatăl", „stihii") lasă locul expresiei populare („mușunoaie de furnici", „muști de-o zi", „se măsură cu cotul"). Tranziția permanentă de la planul contemplativ al devenirii cosmosului la acela ironic și sarcastic al „norocului" omenesc creează, odată cu reliefarea lor antitetică, momente de respirație, de relaxare a tonului dens meditativ specific primului plan.

Viziunea apocatastazei.

Celălalt termen al devenirii universale, sfîrșitul, este surprins ca o ieșire din lumină, o reintrare în „eterna pace". Imaginea poate cea mai puternică a secvenței, personificarea „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie" pune semnul egalității între moarte și permanență.

Soarta geniului.

Viața nu reprezintă decît un scurt interludiu, frămîntat și „neîmpăcat", iar singura ei măreție, gîndirea, se pierde în jocul perpetuu al vanităților omenești. Soarta geniului, creionată în accente de umoare neagră în penultimul fragment al „Scrisorii", este marcată de singurătate și de meschinăria unei posterități interesate de „biografia subțire", de păcatele și de mizeria legate inevitabil de „o mînă de pămînt".

Spațiul selenar : Contemplație.

Dureroasă, imaginea aceasta a unei umanități lipsite de spiritualitate se pierde în cadența largă a versurilor finale, o revenire la splendoarea selenară, la fascinația imensității și eternității care îndepărtează zgura nimicniciei și cufundă eul poetic în balsamul contemplației. *„Contemplația*, singura cale pentru a transcende timpul tranzitoriului și pentru a se identifica cu Eternul, nu numai că îngăduie să depășim în noi orice «perturbatio animi» (tulburare a sufletului — n.m.), dar ne îndeamnă la o solida-

ritate universală, sau mai bine zis la o compasiune omenească : de ce să-i urîm ? de ce să ne temem de ei ? Nu sînt decît oameni. Vor trece. Și noi odată cu ei.“ [9]

---

1. *Titu Maiorescu*, „Eminescu și poeziile lui“, în vol. „Critice“, Editura pentru Literatură, 1966, p. 464.

2. Rosa Del Conte, „Eminescu sau despre Absolut“, Editura Dacia, Cluj 1990, p. 122.

3. Într-unul din manuscrisele eminesciene „Lumină de lună“ apare ca titlu al unui proiectat volum de poezii. După cum se știe poetul n-a reușit să-și înfăptuiască proiectul, singurul volum apărut în timpul vieții fiind publicat sub îngrijirea lui Titu Maiorescu, în decembrie 1883 (stil vechi).

4. *Apud M. Eminescu*, „Poezii“, vol. 3, Editura Minerva, București, 1982, ediție de D. Murărașu („Comentarii eminesciene“), p. 225.

5. Vezi și *Ioana Em. Petrescu*, „Eminescu și mutațiile poeziei românești“ Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 79.

6. *Apud Mihaela Mancaș*, „Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 200.

7. *Vladimir Streinu*, „Eminescu, Arghezi“, Editura Eminescu, București, 1976 p. 31.

8 *C. Papacostea*, „Filozofia antică în opera lui Eminescu“, în Eminescu „Poezii“, vol. 3, *op. cit.* p. 229.

9 *Rosa Del Conte*, op. cit., p. 126—127

SCRISOAREA III

Mihai Eminescu

Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
Ce cu-a turmelor pășune, a ei patrie ș-o schimbă,
La pămînt dormea ținîndu-și căpătîi mîna cea dreaptă ;
Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă.
Vede cum din ceruri luna lunecă și se coboară
Și s-apropie de dînsul preschimbată în fecioară.
Înflorea cărarea ca de pasul blîndei primăveri ;
Ochii ei sînt plini de umbra tăinuitelor dureri ;
Codrii se înfiorează de atîta frumusețe,
Apele-ncrețesc în tremur străveziile lor fețe,
Pulbere de diamante cade fină ca o bură,
Scînteind plutea prin aer și pe toate din natură
Și prin mîndra fărmecare sun-o muzică de șoapte,

Iar pe ceruri se înalță curcubeele de noapte...
Ea, șezînd cu el alături, mîna fină i-o întinde,
Părul ei cel negru-n valuri de mătasă se desprinde :
— „Las' să leg a mea viață de a ta... În brațu-mi vino,
Și durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o...
Scris în cartea vieții este și de veacuri și de stele
Eu să fiu a ta stăpînă, tu stăpîn vieții mele."

Și cum o privea sultanul, ea se-ntunecă... dispare ;
Iar din inima lui simte un copac cum că răsare,
Care crește într-o clipă ca în veacuri, mereu crește,
Cu-a lui ramuri peste lume, peste mare se lățește ;
Umbra lui cea uriașă orizonul îl cuprinde
Și sub dînsul universul într-o umbră se întinde ;
Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari,
Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari ;
Vede Eufratul și Tigris, Nilul, Dunărea bătrînă —
Umbra arborelui falnic peste toate e stăpînă.
Astfel, Asia, Europa, Africa cu-a ei pustiuri
Și corăbiile negre legănîndu-se pe rîuri,
Valurile verzi de grîie legănîndu-se pe lanuri,
Mările țărmuitoare și cetăți lîngă limanuri.
Toate se întind nainte-i... ca pe-un uriaș covor,
Vede țară lîngă țară și popor lîngă popor —
Ca prin neguri alburie se strevăd și se prefac
În întinsă-mpărăție sub o umbră de copac.

Vulturii porniți la ceruri, pîn' la ramuri nu ajung ;
Dar un vînt de biruință se pornește îndelung
Și lovește rînduri, rînduri în frunzișul sunător,
Strigăte de-Allah ! Allahu ! se aud pe sus prin nori,
Zgomotul creștea ca marea turburată și înaltă,
Urlete de bătălie s-alungau după olaltă,
Însă frunzele-ascuțite se îndoaie după vînt
Și deasupra Romei nouă se înclină la pămînt.

Se cutremură sultanul... se deșteaptă... și pe cer
Vede luna cum plutește peste plaiul Eschișer.
Și privește trist la casa șeihului Edebali ;
După gratii de fereastră o copilă el zări

Scanned with OKEN Scanner

Ce-i zîmbește, mlădioasă ca o creangă de alun ;
E a șeihului copilă, e frumoasa Malcatun.
Atunci el pricepe visul că-i trimis de la profet,
Că pe-o clipă se nălțase chiar în rai la Mohamet,
Că din dragostea-i lumească un imperiu se va naște,
Ai căruia ani și margini numai cerul la cunoaște.

Visul său se-nfiripează și se-ntinde vulturește,
An cu an împărăția tot mai largă se sporește,
Iară flamura cea verde se înalță an cu an,
Neam cu neam urmîndu-i zborul și sultan după sultan.
Astfel țară după țară drum de glorie-i deschid...
Pîn-în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...

La un semn, un țărm de altul, legînd vas de vas, se leagă
Și în sunet de fanfară trece oastea lui întreagă ;
Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah și spahii
Vin de-ntunecă pămîntul la Rovine în cîmpii ;
Răspîndindu-se în roiuri întind corturile mari...
Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari.

Iată vine-un sol de pace c-o năframă-n vîrf de băț.
Baiazid, privind la dînsul, îl întreabă cu dispreț ;
— „Ce vrei tu ?“
— „Noi ? Bună pace ! Și de n-o fi cu bănat,
Domnul nostru-ar vrea să vază pe măritul împărat“.

La un semn deschisă-i calea și s-apropie de cort
Un bătrîn atît de simplu, după vorbă, după port.
— „Tu ești Mircea ?“
— „Da-mpărate !“
— „Am venit să mi te-nchini,
De nu, schimb a ta coroană într-o ramură de spini“.
— „Orice gînd ai, împărate, și oricum vei fi sosit,
Cît suntem încă pe pace, eu îți zic : Bine-ai venit !
Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierți ;
Dar acu vei vrea cu oaste și război ca să ne certi,
Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale,
Să ne dai un semn și nouă de mila măriei-tale...

Scanned with OKEN Scanner

De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris și pentru noi,
Bucuroși le-om duce toate, de e pace, de-i război."

— „Cum ? Cînd lumea mi-e deschisă, a privi gîndești că pot
Ca întreg Aliotmanul să se-mpiedece de-un ciot ?
O, tu nici visezi, bătrîne, cîți în cale mi s-au pus !
Toată floarea cea vestită a întregului Apus,
Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s-adună
Să dea piept cu uraganul ridicat de semilună.
S-a-mbrăcat în zale lucii cavalerii de la Malta,
Papa cu-a lui trei coroane, puse una peste alta,
Fulgerele adunat-au contra fulgerului care
În turbarea-i furtunoasă a cuprins pămînt și mare.
N-au avut decît cu ochiul ori cu mîna semn a face
Și Apusul își împinse toate neamurile-ncoace ;
Pentru-a crucii biruință se mișcară rîuri-rîuri,
Ori din codrii răscolite, ori stîrnite din pustiuri ;
Zguduind din pace-adîncă ale lumii începuturi,
Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi,
Se mișcau îngrozitoare ca păduri de lănci și săbii,
Tremura înspăimîntată marea de-ale lor corăbii !...
La Nicopole văzut-ai cîte tabere s-au strîns
Ca să steie înainte-mi ca și zidul neînvins.
Cînd văzui a lor mulțime, cîtă frunză, cîtă iarbă,
Cu o ură nempăcată mi-am șoptit atunci în barbă,
Am jurat ca peste dînșii să trec falnic, fără pas,
Din pristolul de la Roma să dau calului ovăs...
Și de crunta-mi vijelie tu te aperi cu-n toiag ?
Și, purtat de biruință, să mă-mpiedic de-un moșneag ?"
— „De-un moșneag, da, împărate, căci moșneagul ce privești
Nu e om de rînd, el este Domnul Țării-Românești.
Eu nu ți-aș dori vreodată să ajungi să ne cunoști,
Nici ca Dunărea să-nece spumegînd a tale oști.
După vremuri mulți veniră, începînd cu acel oaspe,
Ce din vechi se pomenește, cu Dariu a lui Istaspe ;
Mulți durară, după vremuri, peste Dunăre vrun pod,
De-au trecut cu spaima lumii și mulțime de norod ;
Împărați pe care lumea nu putea să-i mai încapă,
Au venit și-n țara noastră de-au cerut pămînt și apă —

Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimînt,
Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pămînt.
Te fălești că înainte-ți răsturnat-ai val-vîrtej
Oștile leite-n zale de-mpărați și de viteji ?
Tu te lauzi că Apusul înainte ți s-a pus ?...
Ce-i mîna pe ei în luptă, ce-au voit acel Apus ?
Laurii voiau să-i smulgă de pe fruntea ta de fier,
A credinții biruință căta orice cavaler.
Eu ? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul...
Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este,
Dușmănit vei fi de toate, fără-a prinde chiar de veste ;
N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid !“

Și abia plecă bătrînul... Ce mai freamăt, ce mai zbucium !
Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium,
Iar la poala lui cea verde mii de capete pletoase,
Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă ;
Călărețiii împlu cîmpul și roiesc după un semn
Și în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn,
Pe copite iau în fugă fața negrului pămînt,
Lănci scînteie lungi în soare, arcuri se întind în vînt,
Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,
Orizonu-ntunecîndu-l, vin săgeți de pretutindeni,
Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...
Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătaie.
În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare,
Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare ;
În zadar flamura verde o ridică înspre oaste,
Căci cuprinsă-i de pieire și în față și în coaste,
Căci se clatină rărite șiruri lungi de bătălie ;
Cad asabii ca și pîlcuri risipite pe cîmpie,
În genunchi cădeau pedeștri, colo caii se răstoarnă,
Cînd săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă,
Și lovind în față,-n spate, ca și crivățul și gerul,
Pe pămînt lor li se pare că se năruie tot cerul...
Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare ;

Scanned with OKEN Scanner

Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți,
Printre cetele păgîne trec rupîndu-și large uliți ;
Risipite se-mprăștie a dușmanilor șiraguri,
Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri,
Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată —
Peste-un ceas păgînătatea e ca pleava vînturată.
Acea grindin-oțelită înspre Dunăre o mînă,
Iar în urma lor se-ntinde falnic armia română.

Pe cînd oastea se așează, iată soarele apune,
Voind creștetele nalte ale țării să-ncunune
Cu un nimb de biruință ; fulger lung încremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit,
Pîn' ce isvorăsc din veacuri stele una cîte una
Și din neguri, dintre codri, tremurînd s-arată luna :
Doamna mărilor ș-a nopții varsă liniște și somn.
Lîngă cortu-i, unul dintre fiii falnicului Domn,
Sta zîmbind de-o amintire, pe genunchi scriind o carte,
S-o trimiță dragei sale, de la Argeș mai departe :

„De din vale de Rovine
Grăim, Doamnă, către Tine,
Nu din gură, ci din carte,
Că ne ești așa departe.
Te-am ruga, mări, ruga
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-i mai mîndru-n valea Ta ;
Codrul cu poienele,
Ochii cu sprîncenele ;
Că și eu trimite-voi
Ce-i mai mîndru pe la noi :
Oastea mea cu flamurile,
Codrul și cu ramurile,
Coiful nalt cu penele,
Ochii cu sprîncenele.
Și să știi că-s sănătos,
Că, mulțămind lui Cristos,
Te sărut, Doamnă, frumos.“

. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

. . . . . .

De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii ;
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii...
În izvoadele bătrîne pe eroi mai pot să caut :
Au cu lira visătoare ori cu sunete de flaut
Poți să-ntîmpini patrioții ce-au venit de-atunci încolo ?
Înaintea acestora tu ascunde-te, Apollo !
O, eroi ! care-n trecutul de măriri vă adumbriseți,
Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseți,
Și cu voi drapîndu-și nula, vă citează toți nerozii,
Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.
Rămîneți în umbră sfîntă, Basarabi și voi Mușatini,
Descălecători de țară, dătători de legi și datini,
Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră
De la munte pîn' la mare și la Dunărea albastră.

Au *prezentul* nu ni-i mare ? N-o să-mi dea ce o să cer ?
N-o să aflu între-ai noștri vre un falnic juvaer ?
Au la Sybaris nu suntem lîngă capiștea spoielii ?
Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii,
N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliți
În aplauzele grele a canaliei de uliți,
Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii,
Măști cu toate de renume din comedia minciunii ?
Au de *patrie*, *virtute*, nu vorbește liberalul,
De ai crede că viața-i e curată ca cristalul ?
Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele,
Ce își rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele.
Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget,
Negru, cocoșat și lacom, un isvor de șiretlicuri,
La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri ;
Toți pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
Quintesență de mizerii de la creștet pînă-n talpă,
Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască,
Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască...
Dintr-aceștia țara noastră își alege astăzi solii !
Oameni vrednici ca să șază în zidirea sfintei Golii,
În cămeși cu mîneci lunge și pe capete scufie,
Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filosofie.
Patrioții ! Virtuoșii, ctitori de așezăminte,

Scanned with OKEN Scanner

Unde spumegă desfrîul în mișcări și în cuvinte,
Cu evlavie de vulpe, ca în strane, șed pe locuri
Și aplaudă frenetic schime, cîntece și jocuri...
Și apoi în Sfatul țării se adun să se admire
Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subțire ;
Toate mutrele acestea sunt pretinse de roman,
Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian !
Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi
Să ajungă-a fi stăpînă și pe țară și pe noi !
Tot ce-n țările vecine e smintit și stîrpitură,
Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură,
Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții,
Toți se scurseră aicea și formează patrioții,
Încît fonfii și flecarii, găgăuții și gușații,
Bîlbîiți cu gura strîmbă sunt stăpînii astei nații !

Voi sunteți urmașii Romei ? Niște răi și niște fameni !
I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni !
Și această ciumă-n lume și aceste creaturi
Nici rușine n-au să ieie în smintitele lor guri
Gloria neamului nostru spre-a o face de ocară,
Îndrăznesc ca să rostească pîn' și numele tău... țară !

La Paris, în lupanare de cinismu și de lene,
Cu femeile-i pierdute și-n orgiile-i obscene,
Acolo v-ați pus averea, tinerețele la *stos*...
Ce a scos din voi Apusul, cînd nimic nu e de scos ?

Ne-ați venit apoi, drept minte o sticluță de pomadă,
Cu monoclu-n ochi, drept armă bețișor de promenadă,
Vestejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil,
Drept știință-avînd în minte vre un vals de Bal-Mabil,
Iar în schimb cu-averea toată vrun papuc de curtezană...
O, te-admir, progenitură de origine romană !

Și acum priviți cu spaimă fața noastră sceptic-rece,
Vă mirați, cum de minciuna astăzi nu vi se mai trece ?
Cînd vedem că toți aceia care vorbe mari aruncă
Numai banul îl vînează și cîștigul fără muncă,
Azi, cînd fraza lustruită nu ne poate înșela,
Astăzi alții sunt de vină, domnii mei, nu este-așa ?

Scanned with OKEN Scanner

Prea v-aţi arătat arama, sfîşiind această ţară,
Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară,
Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,
Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi — nişte mişei !
Da, cîştigul fără muncă, iată singura pornire ;
Virtutea ? e-o nerozie ; Geniul ? o nefericire.

Dar lăsaţi măcar strămoşii ca să doarmă-n colb de cronici ;
Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici.
Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punînd mîna pe ei,
Să-i împarţi în două cete : în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni !

COMENTARIU

Cea de-a treia dintre cele cinci scrisori eminesciene a fost publicată în „Convorbiri literare“ la 1 mai 1881, după ce lectura ei în cadrul Junimii provocase indignarea lui Gheorghe Panu, viitorul memorialist al acestei societăţi, faţă de satira politică pe care o conţinea acest poem. De altfel, în prima ediţie a poeziilor lui Eminescu, T. Maiorescu dă Scrisorilor titlul de Satire, cum în mod constant avea să le numească şi în „Însemnări zilnice“.

În îndelungatul proces de elaborare a poemului, Eminescu a schiţat mai întîi partea de satiră, ale cărei prime forme se întîlnesc în manuscrise din anii studenţiei, aproximativ din 1872—1873. Amplificată în contextul polemicilor duse în calitate de redactor la „Timpul“, satira a fost pusă de Eminescu în antiteză cu partea de evocare istorică.

Ceea ce uneşte în diversitatea lor cele cinci Scrisori eminesciene este tema contrastului dintre valoare şi non-valoare, dintre autentic şi fals, dintre personalitatea de excepţie şi oamenii comuni. Astfel, în „Scrisoarea I“ geniul este confruntat cu nedemnii lui contemporani şi urmaşi, în „Scrisoarea II“ contrastul se realizează între creatorul autentic, dedicat propriei opere şi idealului său, şi oportuniştii gata de compromisuri pentru a obţine meschine avantaje materiale, în „Scrisoarea IV“ adevărată iubire este opusă artificialităţii convenienţelor sociale, iar „Scrisoarea V“ pune în an-

Scanned with OKEN Scanner

titeză iluzia cu realitatea în domeniul erotic. În această serie, „Scrisoarea III“ opune adevărata dragoste de țară a înaintașilor patriotismului fals, demagogic al contemporanilor poetului. Că aceasta este tema poemului o dovedește și subtitlul „Patria și patrioții“ dat uneia din ultimele versiuni ale Scrisorii, numerotată pe atunci ca a patra.

Structura compoziţională a poemului îl împarte în cele două părți antitetice și subdivide, la rîndul lui, fragmentul de inspirație istorică în mai multe episoade : visul lui Osman, extinderea Imperiului Otoman, dialogul dintre Mircea și Baiazid, bătălia încheiată cu victoria românilor și scrisoarea fiului de domn.

„Scrisoarea III“ debutează în stilul evocator la rapsodului. Substantivul „limbă“ cu sensul arhaic de „popor“, precum și evitarea sintagmei neologice „popoare migratoare“ și înlocuirea ei cu parafraza continuată în versul următor prin intermediul ingambamentului („vro limbă / Ce cu-a turmelor păşune, a ei patrie ș-o schimbă“) dau versurilor parfum de cronică și epos legendar. Osman, întemeietorul imperiului și al dinastiei Osmanlîilor, are un vis premonitoriu în care Luna se coboară la el preschimbată în fecioară, rodul dragostei lor urmînd să fie imperiul figurat prin intermediul alegoriei unui copac uriaș ce cuprinde lumea sub umbra lui. Trezit din vis, sultanul înțelege că acesta a fost un semn divin îndemnîndu-l la unirea cu frumoasa Malcatun pentru a da naștere unei dinastii atotputernice.

Eminescu transpune aici poetic o veche legendă turcească de care luase cunoştinţă din „Istoria Imperiului Otoman“ de Joseph von Hammer. Iată textul legendei, tradus din lucrarea istorică menţionată de către Anghel Demetriescu :

„Osman, întemeietorul dinastiei osmanice și fiul lui Ortogrul, iubea pe frumoasa Malchatun, fata piosului și învățatului Șeic Edebali, care, după ce-și terminase în Syria studiul legii se așezase la Itburuni, un sat din apropierea orașului Eskișer (vechiul Dorylaeum). Osman vizita adesea pe Edebali, și văzînd într-o seară pe fata lui, frumoasa Malchatun, se aprinse de dragoste pentru ea și o ceru de soţie ; însă Șeicul îi refuză cererea, pentru că nu credea în statornicia amorului tînărului Osman și nici pe fiica sa vrednică de a fi soţia unui principe.

Într-o seară, pe cînd Osman se culcase în casa lui Edebali, unde fusese primit ca oaspete, plin de răbdare, care, după proverbul arabului, este cheia izbînzii, și plin de gînduri privitoare la obiectul amorului său, prin care el, tăcînd și supunîndu-se la privaţiuni, a

meritat mai mai martiriul, — i se arătă din lumea ascunsă dinaintea ochiului adormit înafară dar deschis înăuntru, următorul vis : El se vedea pe sine și pe Șeic, gazda sa, întins. Din pieptul lui Edebali, se ridică lună nouă și plecîndu-se spre Osman ca lună plină, se ascunse și se cufundă în pieptul lui. Atunci răsări din coapsele lui un arbore și crescu în frumusețe și tărie mai mare și mai mare și-și întinse ramurile și crăcile din ce în ce mai departe, și mai departe, acoperind cu umbra-i țările și mările pînă la extremul orizont al ținuturilor pămîntului. Sub umbra lui se ridicau munți ca Atlasul și Caucazul, Taurus și Haemus, întocmai ca patru stîlpi ai unui umbrar nesfîrșit ; din rădăcinile acestui arbore paradisiac izvorau patru rîuri : Tigrul, Eufratul, Nilul și Istrul. Corăbii acopereau rîurile și flota mările, sămănături cîmpurile și păduri munții. Din munți țîșneau izvoare roditoare și udau trandafirii și chiparoșii paradisiacelor livezi și dumbrave. Din văi se înălțau orașe cu domuri și cupole, cu piramide și obeliscuri falnice, cu columne și turnuri, de pe vîrful cărora strălucea semiluna, din ale căror galerii răsuna glas de rugăciuni în concertul privighetorilor cu mii de voci și al papagalilor cu mii de colori, cari cîntau și murmurau sub răcorosul umbrar, ale cărui frunze erau în formă de săbii.

Acum se ridică un vînt cotropitor și plecă vîrful lor spre orașe și mai cu seamă spre orașul împărătesc al lui Constantin, care, la împreunarea a două mări și a două continente, prins ca un diamant între două safiruri și două smaragde, formează nestimata inelului domniei ce cuprindea pămîntul. Osman voia tocmai să apuce inelul cînd se deșteptă. Interpretarea visului, ca semn al domniei universale a unei dinastii ieșite din coastele lui Edebali și ale lui Osman, înlătură toate piedicile ce se împotriveau la căsătoria lui cu frumoasa Malchatun, reprezentată prin lună plină." [1]

Deși urmează relativ fidel relatarea lui Hammer, Eminescu transformă episodul visului lui Osman într-o pagină de superbă și originală poezie, dîndu-i pecetea incofundabilă a geniului său, preschimbînd miraculosul în magia iubirii ce transfigurează și dă feeric veșmînt naturii. Vraja sonorității versurilor și a imaginilor poetice intensifică atmosfera de vrajă ; succesiunea verbelor („lunecă și se coboară / Și s-apropie") precum și eufonia repetării silabei din rădăcina cuvintelor „lunecă" și „luna" dau senzația de ireală deplasare descendentă. Antepunerea adiectivelor-epitet „blîndei" și „tăinuitelor" accentuează senzația de dureroasă voluptate care este semnul atît de personal al viziunii eminesciene despre dragoste. Natura feerică, diafană și muzicală este parcă un echivalent poetic

Scanned with OKEN Scanner

al celebrului tablou „Primăvara" de Botticelli : „Înflorea cărarea ca de pasul blîndei primăveri ; / Ochii ei sînt plini de umbra tăinuitelor dureri ; (...) Pulbere de diamante cade fină ca o bură".

Alegoria copacului crescut din inima lui Osman este înfățișată hiperbolic, iar enumerarea lanțurilor muntoase, a fluviilor și continentelor lărgește perspectiva într-o halucinantă imensitate căreia epitetele ce încheie fiecare serie îi conferă și dimensiune temporală : „Balcanii seculari", „Dunărea bătrînă". Predominant vizuală în prima ei parte, imaginea alegorică se completează auditiv atunci cînd perspectiva de sus este înlocuită cu mișcarea ascendentă a vîntului ce duce cu sine spre frunzișul neatins de vulturi strigătele de biruință ale credincioșilor Islamului. Repetițiile de la mijloc de vers („rînduri, rînduri", „Allah ! Allahu !") sporesc impresia de intensitate, de elan. Versul „Și deasupra Romei nouă se înclină la pămînt" înscrie Imperiul Otoman în devenirea istorică drept rival în măreție și întindere cu antica Romă.

În episodul trezirii din vis și înțelegerii semnificației acestuia, culoarea locală, impresia de exotism, aerul de grațioasă miniatură orientală sînt date de numele proprii ce ies în evidență prin situarea lor în rime rare, împerecheate, cu cîte un substantiv comun și chiar cu o formă verbală : cer / Eschișer, Edebali / zări, alun / Malcatun, profet / Mohamet. Procedeul, dus la perfecțiune în Scrisori, este deosebit de frecvent în cea de-a treia ; exemplelor anterioare le mai putem adăuga : deschid / Baiazid, spahii / cîmpii, Malta / alta, oaspe / Istaspe, zid / Baiazid, Rovine / Tine, Cristos / frumos, încolo / Apollo, Mușatini / datini, solii / Golii, roman / Traian, copil / Bal-Mabil.

După dezvoltata alegorie a imperiului, efectiva lui evoluție în timp este evocată succint, într-o rapidă derulare a veacurilor, culminînd cu sosirea la Dunăre a „furtunosului" Baiazid. Întinderea taberei la Rovine este o scenă plină de zgomot și mișcare, menită a sugera mulțimea imensă a oștilor orientului. Acestei fastuoase și orgolioase desfășurări i se opune o prezență imperceptibilă : „Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari." Bogat în sugestii, versul semnalează prezența nevăzută a oștirii române ascunse în codru și, totodată, ancestrala legătură dintre neamul nostru și natură.

Binecunoscutul episod al înfruntării dintre Mircea și Baiazid scoate în relief omenia, demnitatea și înțelepciunea domnului român în contrast cu vanitatea vremelnicului cuceritor. Intenția principală a poetului este de a scoate în evidență că adevăratul patriotism nu

stă în vorbe mari ci în fapte, că un conducător ideal este, cu simplitate, naturalețe dar și conștiință a rolului său, exponentul unui popor. Nimic altceva decît demnitatea pe care i-o conferă responsabilitatea rangului său nu contrazice simplitatea voievodului : „Un bătrîn atît de simplu, după vorbă, după port". Respectul cu care îi vorbește dușmanului nu este semn de slăbiciune, nu este umilință, ci izvorăște din vechile legi ale ospeției și dintr-o tradițională dorință de pace. Limbajul, deși simplu, este ceremonios prin tonul ușor arhaic („să ne cerți" pentru „să ne pedepsești", „mila măriei-tale"), prin adresări și inversiuni : „Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale".

Mînioasa replică a lui Baiazid folosește resursele retoricii acumulînd interogații, metafore, repetiții și hiperbole spre a exprima orgoliul cuceritorului jignit de aparenta insignifiantă a adversarului. Sultanul evocă metaforic înfruntarea a două lumi. Metonimia (figura de stil care exprimă, în acest caz, o entitate prin simbolul ei) reduce sugestiv acest conflict la elementele antagonice care îl generează :

„Tot ce stă în umbra crucii, împărați și regi s-adună
Să dea piept cu uraganul ridicat de semilună"

Crucea simbolizează creștinătatea, iar semiluna, pe otomani, înfruntîndu-se în bătălia de la Nicopole. Sînt impresionante imaginile puternic marcate pictural ale scuturilor ce înnegresc orizontul, ori personificarea mării înspăimîntate de numărul corăbiilor. Elanul biruitor ce-l face pe sultan să se și vadă stăpîn al lumii, intenția profanatoare de a-și hrăni calul „din pristolul de la Roma", adică de pe masa din altarul celei mai importante biserici a creștinătății, toate acestea se lovesc de o rezistență aparent derizorie. Răspunsul lui Mircea, respectînd nu mai puțin normele retoricii poetice, exaltă lupta motivată patriotic, îndreptățită prin datoria față de pămîntul natal. Orgoliului de cuceritor i se opune conștiința unei imemoriale tradiții istorice a permanenței. Versurile, memorabile, exprimă adevărate maxime :

„Eu ? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul...
Și de-aceea tot ce mișcă-n țara asta, rîul, ramul,
Mi-e prieten numai mie, iară ție dușman este,
Dușmănit vei fi de toate, făr-a prinde chiar de veste ;
N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta faimă, Baiazid !"

Scanned with OKEN Scanner

Acest episod pune problema, extraliterară, a anacronismului. Faptul că poetul face ca bătălia de la Nicopole să preceadă, în cuvintele lui Baiazid, lupta de la Rovine, căreia în realitate i-a fost posterioară cu doi ani, nu provine dintr-o necunoaștere a istoriei ci dintr-o licență menită a pune în relief victoria românilor, inferiori numeric, față de înfrîngerea imensei oaste a Apusului, lipsită însă de o reală motivație a acțiunii ei.

Invocarea de către Mircea a trecutului semnifică o acțiune ce se înscrie într-o serie istorică. Astfel, cînd amintește de cei care „durară, după vremuri, peste Dunăre vrun pod", se referă, evident, la romanii trecînd fluviul pe podul durat de Apolodor din Damasc. Împărații care „au cerut pămînt și apă" reprezintă o aluzie la monarhii persani, mai precis la mai sus citatul Darius, care obișnuia să ceară pămînt și apă unui popor ca semn al supunerii. După cum relatează Herodot în „Istoria" sa, adresînd această cerere sciților, fiul lui Istaspe a primit drept răspuns din partea lor o pasăre, un șoarece, o broască și cinci săgeți. Semnificația acestui „dar" era că doar zburînd ca pasărea, strecurîndu-se pe sub pămînt ca șoarecele sau înotînd ca broasca, ar putea scăpa de săgețile sciților.

Admirabilă este la Eminescu și arta tranziției dintre episoade. Nimic la el din discursivitatea exagerată a altor romantici. Față de înaintașii lui, Bolintineanu și Alecsandri — cu a cărui descriere a bătăliei din „Dumbrava Roșie" lupta din „Scrisoarea III" are unele similitudini — Eminescu este în situația pictorilor din Renaștere care descoperă perspectiva față de înaintașii lor care plasau personajele în același plan. Poetul „Scrisorii III" stăpînește și el tehnica racursiului * ; tranziția dintre episodul confruntării directe a lui Mircea cu Baiazid și episodul bătăliei se reduce la un emistih : „Și abia plecă bătrînul..." Înainte de a fi o prezență vizibilă, lupta este o prezență sonoră, mai amenințătoare prin faptul că forțele a căror frămîntare impresionează sînt nevăzute și deci amploarea lor este necunoscută :

„(...)Ce mai freamăt, ce mai zbucium !
Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium"

Metonimiile („de arme și de bucium", care exprimă efectul, zgomotul, prin cauzele lui) fac trecerea spre apariția oștenilor români care impresionează vizual prin antiteza dintre întunericul codrului din care ies și strălucirea coifurilor lor. În continuare bătă-

* Reducerea de către pictor a unei figuri sau a unei părți a figurii în vederea perspectivei.

lia se dezlănțuie, vîrtejul ei fiind sugerat prin rapida succesiune a verbelor de mișcare : „împlu", „roiesc", „bat cu scările de lemn". Vălmășagul luptei este văzut cu ochi de cineast care ar cunoaște tehnica montajului rapid într-o vreme cînd cinematograful nu se inventase încă. În focul încleștării nu mai este posibilă o perspectivă de ansamblu și atunci sînt surprinse crîmpeie de imagini — o lucire, o încordare de arc — a căror alăturare sugerează dinamismul și diversitatea acțiunilor. În momentul următor imaginea se extinde năvalnic pe două versuri în care comparația dublă și metafora precedă elementul determinant scoțînd în evidență aspectul lui vizual :

„Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,
Orizonu-ntunecîndu-l, vin săgeți de pretutindeni"

și completîndu-l cu rezonanța lui sonoră în care aliterația obținută prin repetarea consoanelor din rădăcina cuvintelor are efect eufonic imitativ :

„Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie".

Repetiția ca procedeu stilistic apare în episodul bătăliei sub multiple aspecte spre a exprima dinamismul și intensitatea. Cuvintele și sintagmele se repetă fie la început de vers (anaforă : „În zadar [...] / În zadar [...]" ; „Căci [...] / Căci (...)"), fie în poziție mediană („vine, vine, vine") ori finală („tot mai mare și mai mare") avînd și valoarea de gradație ascendentă.

Comparațiile au un pronunțat caracter hiperbolic : sultanul strigă „ca și leul în turbare", în mulțimea lor săgețile lovesc de peste tot „ca și crivățul și gerul". Exagerarea dă senzația de catastrofă naturală, de dezlănțuire a stihiilor. Cînd însă privirea se fixează asupra lui Mircea, impresia de vălmășag începe să dispară, imaginea luptei ordonîndu-se pe direcția atacului impetuos al oștirii române. După cum în tabloul lui Velasquez „Predarea cetății Breda" armatele sînt sugerate prin ritmul vertical al sulițelor, în poemul eminescian năvala ostașilor este exprimată prin sinecdoca în care persoanele sînt evocate prin obiectele pe care le folosesc : „Și gonind biruitoare tot veneau a țării steaguri". Este posibil ca în acest vers cuvîntul „steaguri" să desemneze vechiul sistem de organizare a armatei române semnificînd așadar unități militare.

Scanned with OKEN Scanner

O nouă comparație hiperbolică conferind oștirii victorioase atributele naturii dezlănțuite culminează cu apoteoza calmă a biruinței consfințite de apusul care o încununează :

„Pe cînd oastea se așează, iată soarele apune,
Voind creștetele nalte ale țării să-ncunune
Cu un nimb de biruință ; fulger lung încremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit".

Tensiunea devenită de nesuportat în episodul bătăliei se destinde în impresia de calm și seninătate pe care n-o poate da decît măreția naturii. Ca și altădată, Eminescu adaugă imensității spațiale o dimensiune temporală făcînd stelele să izvorască „din veacuri" și aducînd deasupra codrilor plutirea majestuoasă a lunii. În acest episod de poetică liniște, textul folcloric al scrisorii fiului de domn are rolul de a consfinți atmosfera de pace în care oșteanul, revenit din bătălie, își îndreaptă gîndul spre iubita de departe, dar și rolul de a sublinia apartenența domnului și alor săi la poporul pe care îl reprezintă.

După patru versuri în stil popular care îi aparțin și fac legătura cu situația în care sînt integrate, Eminescu reproduce cu minime modificări o poezie folclorică pe care o culesese el însuși :

„Trimite-mi fată măiastră
Ce-i mai mîndru-n valea voastră
Codrul și poienele
Cosița și genele
Ochii și sprincenele
Că și eu trimite ți-oi
Ce-i mai mîndru pe la noi
Coiful nalt cu penele
Ochii și sprincenele
Că eu sunt tot sănătos
Și mulțumind lui Hristos
Te sărut mîndră frumos." [2]

Faptul că un fiu de domn îi scrie dragei sale în graiul simplu dar plin de mlădieri, delicatețe și frumusețe lirică al țăranului are pentru Eminescu semnificația că pe „la 1400", în trecutul idealizat de el printre alte opere în „Scrisoarea IV" și în „Sărmanul Dionis", nu exista vreo ruptură, nici culturală, nici de alt fel, între domnitor și supuși. Idealul poetului este domnia patriarhală în care vodă iese în pridvor să stea de vorbă cu țara. Această organicitate

a domniilor pământene va scoate și mai mult în evidență prin contrast prăpastia creată în contemporaneitatea lui între „pătura superpusă" și popor, aspect relevat în satira din „Scrisoarea III".

Înainte de analiza propriu-zisă a acesteia este utilă o încadrare a creației eminesciene în evoluția speciei.

Satira este o specie a genului liric în care se ridiculizează sau se condamnă cu dispreț și indignare aspecte negative ale caracterului omenesc sau ale societății, moravuri, concepții, evenimente, persoane, opere literare etc. [3]

Prin extensiune numită satiră orice operă cu caracter critic, demascator, indiferent de gen sau specie. [4]

Etimologic, termenul de satiră provine din limba latină, din sintagma „satura lanx", care desemna un taler conținînd un amestec de diferite roade oferite ca prinos zeiței Ceres. Prima semnificație a fost, așadar, de amestec, și în acest sens a utilizat termenul poetul latin Ennius din secolele III-II î.e.n. ca titlu al unei culegeri de poeme diferite, în metri variați. Este posibil ca, mai tîrziu, *satura* să fi suferit și influența cuvîntului grecesc *satyros* (satir). În limba română termenul a pătruns prin intermediar francez *(satire)*, influența neogreacă nefiind nici ea exclusă. De aceea limba română literară actuală acceptă utilizarea cuvîntului în două variante de accentuare : *sátiră* și *satíră*.

Cele mai vechi elemente satirice apar în literatura populară. În cea cultă, primul satiric este considerat poetul grec Arhiloh din secolul al VII-lea î.e.n. În literatura latină specia a fost introdusă de Lucilius în secolul al II-lea î.e.n. Horațiu, Iuvenal și Marțial ilustrează la Roma satira în secolele următoare.

Continuată în evul mediu și Renaștere, tradiția satirei este preluată în clasicismul francez de Boileau, apoi de Voltaire, iar în literatura germană a secolului al XVIII-lea de Schiller și Goethe în ciclul „Xeniile".

Romantismul sporește vehemența satirei, utilizînd-o ca armă în lupta politică și socială, lărgind sfera lexicului folosit și introducînd o mai mare libertate în versificație, ceea ce contribuie la accentuarea pregnanței în exprimare. Un exemplu îl constituie ciclul „Pedepsele", îndreptat de Victor Hugo împotriva lui Napoleon al III-lea.

În literatura română specia a fost cultivată de scriitori pașoptiști precum Grigore Alexandrescu în „Satiră. Duhului meu" sau Dimitrie Bolintineanu în „Nemesis".

Scanned with OKEN Scanner

Satira presupune ca autorul ei să fie apărătorul unor valori morale, în numele cărora condamnă moravuri și trăsături negative de caracter în scopul de a le îndrepta, încrezător fiind în perfectabilitatea ființei umane :

„Satira presupune cel puțin o fantezie martor, un conținut pe care cititorul îl recunoaște drept grotesc și cel puțin un standard moral implicit, acesta fiind esențial într-o atitudine militantă față de experiență.“ [5]

Dintre tipurile de satiră între care distingea Schiller, „Scrisoarea III“ n-o ilustrează pe cea „glumeață“, ci pe cea „patetică“, despre care poetul german spunea că pornește „întotdeauna dintr-un suflet adînc pătruns de ideal. Numai un puternic instinct spre armonie interioară poate naște un sentiment de profundă revoltă împotriva pervertirii morale, umplînd de indignare sufletul [...]“ [6].

Idealul lui Eminescu este întruchipat în prima parte a „Scrisorii III“ de figura lui Mircea cel Bătrîn, de eroismul, simplitatea, înțelepciunea și dragostea de țară a marelui voievod. Trecerea spre partea de satiră se face brusc, direct, prin referire la exploatarea demagogică a tradiției istorice de către guvernanții timpului :.

„De-așa vremi se-nvredniciră cronicarii și rapsozii ;
Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii...
[. . . . . .]
O, eroi ! care-n trecutul de măriri vă adumbriseți,
Ați ajuns acum de modă de vă scot din letopiseți,
Și cu voi drapîndu-și nula, vă citează toți nerozii,
Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.“

Desemnînd în sensul său propriu pe interpreții unei forme de teatru popular cu caracter ceremonial, cuvîntul „irozii“ este utilizat aici ca sinonim al termenului „saltimbanci“, accentuînd înțelesul depreciativ și ironic. Deosebit de plastică este metafora „Și cu voi drapîndu-și nula, vă citează toți nerozii“ sugerînd imaginea înveșmîntării vidului sufletesc al celor satirizați, mascării lui prin invocarea marilor figuri ale istoriei noastre.

Coborînd în prezent („Au *prezentul* nu ni-i mare ?“), forța demascatoare a poetului se îndreaptă asupra viciilor unei societăți a cărei decadență ziaristul Eminescu o vestejea în paginile „Timpului“.

În perioada definitivării „Scrisorii III“, motivele satirei și chiar anumite formule circulau între articolele de ziar și manuscrisul poe-

Scanned with OKEN Scanner

mului. Astfel, în două articole din „Timpul" (6 octombrie și 23 decembrie 1878) întîlnim sintagma „stîlpi de cafenele". Sub titlul „Bălcescu și urmașii lui", Eminescu scrie în numărul din 24 noiembrie 1877 al aceluiași ziar despre „panglicarii politici care joacă pe funii", la 8 octombrie 1878 face o aluzie la orașul București vorbind de Sybaris, iar la 29 iunie 1880 menționează locul de petreceri pariziene Bal-Mabille [7].

În articolul de fond din „Timpul" de la data de 24 martie 1879 apare următoarea diatribă împotriva Camerei Deputaților dominată de partidul pe atunci la putere. Găsim aici formule sarcastice care aveau să devină nemuritoare prin fixarea lor în versurile Scrisorilor :

„Camera ajunsese o prăvălie în care fiece panglicar cu mîncărime de limbă, scotea cîte o panglică de un ceas și jumătate de lungă, aceasta nu pentru a lumina pe cineva sau a lămuri cestiunea, ci pentru a poza în această atitudine înaintea țării alegătoare. Verzi și uscate, vrute și nevrute, povești scrise pe apă, proorocii despre lucruri trecute, c-un cuvînt negustoria grea ca fulgul pe apă, iată zilnica ocupație a Camerei, luni întregi după olaltă". [8]

Dacă sintagma „povești scrise pe apă" amintește versul din „Scrisoarea II" „Să le scrii cum cere lumea, vro istorie pe apă ?", următoarea pagină de pamflet se referă la portretele grotești pe care în „Scrisoarea III" indignarea eminesciană le creează făcînd ca personajele incriminate să poarte și pe chip pecetea infamantă a degradării lor morale :

„Sperăm că providența ne va scuti de-a vedea în viitoarele adunări o seamă măcar din acele fizionomii, a căror pecete e o neștearsă, înrădăcinată banalitate ; sperăm că alegătorii își vor fi deschis ochii și nu vor mai trimite în adunări nici naturi catilinare, despre cari nimeni în lume nu poate ști cu ce trăiesc de pe o zi pe alta, nici palavragii și advocăței fără pricini, cari pierd vremea adunărilor cu discursuri nesărate, desgustătoare prin lipsa lor de cel mai comun bun simț.

De cînd există obștească adunare în țările noastre, o strînsură mai nevrednică de palavragii și de naturi catilinare nu s-au mai văzut. Cartofori de profesie, stîlpi de cafenele, fără rost și meșteșug, indivizi cari au accese de delirium tremens, iată unele din elementele constitutive ale actualei adunări, încît toate darurile și podoabele sale natura pare a le fi grămădit asupra a o samă din deputații actuali. O slugărnicie necondiționată la ordinele stăpînilor miniștri, o deplină absență de spirit și o buimăceală necon-

tenită la discutarea legilor, o înfiorătoare lipsă de patriotism la tratarea cestiunilor naţionale, iată atmosfera generală, iar asupra unor discuţii mlăştinoase, insipide, lipsite de spirit şi de voinţă spre bine, vezi răsărind cîte un chip ciudat şi baroc, cîte-o stîrpitură radicală, în a cărei fizionomie se concentrează oarecum toate strîmsurile neplăcute ale tuturor naţiilor semibarbare din Orient, vezi tipuri atît de pocite, încît abia fantezie de caricaturist le-ar putea inventa, punîndu-se într-adins să le iscodească, iar etnologul ar sta cu braţele încrucişate înaintea acelor specimene, neştiind, nu între ce oameni, dar în genere între ce soi de fiinţe organice să le claseze". [9]

Faţă de atacurile din „Timpul", ca şi faţă de primele versiuni ale satirei în care erau citate numele celor supuşi sarcasmului, varianta definitivă a „Scrisorii III" cîştigă în generalitate, atingînd nu numai anume persoane, ci o întreagă categorie de politicieni lipsiţi de patriotism.

Limbajul este arzător, verbul de foc arătînd odată mai mult că Eminescu nu este numai poetul suavei şi tulburătoarei lirici de iubire, ori înnegurata frunte pierdută în adînci meditaţii, ci şi un geniu pamfletar. Întrebările fals retorice de la începutul satirei sînt pline de o neiertătoare ironie îndreptată împotriva acelora care fac din capitala ţării un Sybaris, adică un oraş al desfrîului, denumit astfel după localitatea-colonie grecească din Italia de sud, vestită în antichitate pentru viaţa de plăceri a locuitorilor ei. Arhaismul „capişte" ne aminteşte de D. Cantemir, care îl foloseşte în „Istoria ieroglifică", şi, asociindu-i-se atributul „spoielii", semnifică un templu al superficialităţii, al formelor fără fond, al aparenţelor lipsite de esenţă autentică. Viaţa politică este înfăţişată ca un grotesc carnaval în care disputele nu urmăresc aflarea adevărului, ci impunerea oratorilor în faţa plebei impresionate de cuvintele mari ce nu ascund decît vidul ; duelul nu este purtat cu arme reale ci cu „retoricele suliţi", iar imagistica rămîne în continuare împrumutată din mediul bîlciului :

„Panglicari în ale ţării, care joacă ca pe funii,
Măşti cu toate de renume din comedia minciunii ?"

Este satirizat contrastul dintre pretenţiile politicienilor şi profunda lor corupţie. Ipocritul invocă demagogic sacre noţiuni în care nu crede, spre a-şi ascunde lipsa de moralitate. Satira smulge rînd pe rînd măştile dezvăluind fizionomii groteşti, grotescul desemnînd

ceea ce este ridicol prin urîţenie, de un comic precum al caricaturii, împins pînă la fantastic şi ireal [10]. Ca şi într-o caricatură, portretele groteşti realizate de Eminescu exagerează o trăsătură fizică, transformînd-o în aspect dominant, şi făcînd din diformitate, din hidoşenie un simbol al degradării interioare, sufleteşti. Astfel, faptul că un personaj este păros se exagerează pînă la imaginea deosebit de expresivă a unei figuri total copleşite (inclusiv ochii, privirea) de această podoabă capilară. Alt personaj rămîne în memorie prin „bulbucaţii ochi de broască". Este vorba despre cel caracterizat cu epitetul „pocitura", care sub forma „hidoasa pocitură", preluată de la V. Alecsandri care o utilizase în „Epistolă generalului Florescu", devenise celebră în publicistica eminesciană.

Epitetul „calp" este semnificativ pentru lumea satirizată în „Scrisoarea III", deoarece aici totul este fals : demnitatea mimată de legiuitorii ce şi-ar afla locul mai degrabă „în zidirea sfintei Golii", adică în mănăstirea ieşeană în care funcţiona pe vremea lui Eminescu un spital de boli nervoase ; virtutea propovăduită de ipocriţii care practică desfrîul ; latinitatea invocată de personaje care au în mod vizibil alte origini. În legătură cu nota aparent xenofobă (de ură faţă de străini) a versurilor referitoare la „Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subţire", trebuie să observăm că poetul însuşi a arătat că nu-i are în vedere pe toţi bulgarii sau pe toţi grecii, faţă de care avea aceeaşi stimă ca faţă de toate popoarele care muncesc onest pentru propăşirea patriei lor, ci se referă la cei care şi-au părăsit propria ţară în căutarea unui cîştig facil pe socoteala altui popor : „Tot ce-n ţările vecine e smintit şi stîrpitură, / Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură". În acumuarea de violente epitete („Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi") se revarsă întreg sarcasmul poetului îndreptăţind etimologia acestui termen care provine din grecescul „sarx" însemnînd „carne" şi avînd semnificaţia de „a tăia în carne vie" cu o ironie amară. Defectele fizice simbolizează carenţele intelectuale şi morale :

„Încît fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii,
Bîlbîiţi cu gura strîmbă sunt stăpînii astei naţii !"
Interogaţia retorică se abate acuzator asupra ticăloşilor :
„Voi sunteţi urmaşii Romei ? Nişte răi şi nişte fameni !
I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni !"

„Scrisoarea III" reia acuzaţiile proferate de poezia eminesciană „Ai noştri tineri" la adresa celor care şi-au irosit în desfrîu cei mai buni ani pe care ar fi trebuit să-i consacre studiului.

Scanned with OKEN Scanner

De remarcat este trecerea de la persoana întîi — în prima parte a satirei — la adresarea directă, plină de patos. Ironiei sarcastice îi ia locul acuzaţia directă, rechizitoriul ce concentrează toate învinuirile şi le aruncă în faţa vinovaţilor de soarta dramatică a ţării. Spre deosebire de satira ironică, cea patetică nu mai speră să poată îndrepta ceva cu arma rîsului ; răul este prea adînc şi nu poate fi înlăturat decît prin pedepsirea exemplară a culpabililor şi pentru aceasta este invocat peste veacuri Vlad Ţepeş :

„Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punînd mîna pe ei,
Să-i împarţi în două cete : în smintiţi şi în mişei,
Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,
Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni !“

Invocarea lui Ţepeş închide poemul prin revenirea la motivul trecutului cu care Scrisoarea debutase. Se sugerează astfel că realitatea supusă satirei nu reprezintă decît un accident în devenirea istorică a unui popor căruia Eminescu îi dorea un viitor pe măsura trecutului său eroic.

---

1. M. Eminescu, „Opere“, vol. II. Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1943, p. 291—292.
2. Idem, *ibid.*, p. 302.
3. „Dicţionar de termeni literari“, Editura Academiei, Bucureşti, 1976, p. 390.
4. Idem, *ibid.*
5. *Northrop Frye*, „Anatomia criticii“, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 281.
6. *Friedrich Schiller*, „Despre poezia naivă şi sentimentală“, în vol. „Scrieri estetice“, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 384.
7. M. Eminescu, „Poezii“, vol. III. Ediţie critică de D. Murăraşu. Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 258.
8. M. Eminescu, „Opera politică“, vol. I : 1870—1879. Ediţie îngrijită de prof. I. Creţu. Cugetarea — Georgescu Delafras, Bucureşti, 1941, p. 423.
9. Idem, *ibid.*, p. 423—424.
10. „Dicţionar de termeni literari, ed. cit., p. 196.

LUCEAFĂRUL

Mihai Eminescu

A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărăteşti,
O prea frumoasă fată.

Și era una la părinți
Și mîndră-n toate cele,
Cum e Fecioara între sfinți
Și luna între stele.

Din umbra falnicelor bolți
Ea pasul și-l îndreaptă
Lîngă fereastră, unde-n colț
Luceafărul așteaptă.

Privea în zare cum pe mări
Răsare și strălуce,
Pe mișcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Îl vede azi, îl vede mîni,
Astfel dorința-i gata ;
El iar privind de săptămîni,
Îi cade dragă fata.

Cum ea pe coate-și răzima
Visînd ale ei tîmple,
De dorul lui și inima
Și sufletu-i se împle.

Și cît de viu s-aprinde el
În orișicare sară,
Spre umbra negrului castel
Cînd ea o să-i apară.

* * *

Și pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Țesînd cu recile-i scîntei
O mreajă de văpaie.

Și cînd în pat se-ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge mîinile pe piept,
I-nchide geana dulce ;

Și din oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari, bătînd închiși
Pe fața ei întoarsă.

Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă,
Căci o urma adînc în vis
De suflet să se prindă.

Iar ea vorbind cu el în somn,
Oftînd din greu suspină :
— „O, dulce-al nopții mele Domn,
De ce nu vii tu ? Vină !

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează !“

El asculta tremurător,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca fulgerător,
Se cufunda în mare ;

Și apa unde-au fost căzut
În cercuri se rotește,
Și din adînc necunoscut
Un mîndru tînăr crește.

Ușor el trece ca pe prag
Pe marginea ferestei
Și ține-n mînă un toiag
Încununat cu trestii.

Părea un tînăr voevod
Cu păr de aur moale,
Un vînăt giulgi se-ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E albă ca de ceară —

Scanned with OKEN Scanner

Un mort frumos cu ochii vii
Ce scînteie-n afară.

— „Din sfera mea venii cu greu
Ca să-ți urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Și mumă-mea e marea.

Ca în cămara ta să vin,
Să te privesc de-aproape,
Am coborît cu-al meu senin
Și m-am născut din ape.

O, vin' ! odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă ;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo-n palate de mărgean
Te-oi duce veacuri multe,
Și toată lumea-n ocean
De tine o s-asculte".

— „O, ești frumos, cum numa-n vis
Un înger se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată ;

Străin la vorbă și la port,
Lucești fără de viață,
Căci eu sînt vie, tu ești mort,
Și ochiul tău mă-ngheață".

*
* *

Trecu o zi, trecură trei
Și iarăși, noaptea, vine
Luceafărul deasupra ei
Cu razele-i senine.

Ea trebui de el în somn
Aminte să-și aducă
Și dor de-al valurilor Domn
De inim-o apucă :

— „Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează !"

Cum el din cer o auzi
Se stinse cu durere,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere ;

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Și din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă ;

Pe negre vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfășor
Marmoreele brațe,
El vine trist și gînditor
Și palid e la față ;

Dar ochii mari și minunați
Lucesc adînc himeric,
Ca două patimi fără saț
Și pline de-ntuneric.

— „Din sfera mea venii cu greu
Ca să te-ascult ș-acuma,
Și soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma,

Scanned with OKEN Scanner

O, vin' odorul meu nespus,
Și lumea ta o lasă ;
Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.

O, vin', în părul tău bălai
S-anin cununi de stele,
Pe-a mele ceruri să răsai
Mai mîndră decît ele".

— „O, ești frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dară pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată !

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde."

—„Dar cum ai vrea să mă cobor ?
Au nu-nțelegi tu oare,
Cum că eu sunt nemuritor,
Și tu ești muritoare ?"

— „Nu caut vorbe pe ales,
Nici știu cum aș începe —
Deși vorbești pe înțeles,
Eu nu te pot pricepe ;

Dar dacă vrei cu crezămînt
Să te-ndrăgesc pe tine,
Tu te coboară pe pămînt,
Fii muritor ca mine."

— „Tu-mi cei chiar nemurirea mea
În schimb pe-o sărutare,
Dar voi să știi asemenea
Cît te iubesc de tare ;

Da, mă voi naște din păcat,
Primind o altă lege ;
Cu vecinicia sunt legat,
Ci voi să mă dezlege".

Și se tot duce... S-a tot dus.
De dragu-unei copile,
S-a rupt din locul lui de sus,
Pierind mai multe zile.

* * *

În vremea asta Cătălin,
Viclean copil de casă,
Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă,

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii,
Băiat din flori și de pripas,
Dar îndrăzneț cu ochii,

Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina,
Se furișează pînditor
Privind la Cătălina.

Dar ce frumoasă se făcu
Și mîndră, arz-o focul ;
Ei, Cătălin, acu-i acu
Ca să-ți încerci norocul.

Și-n treacăt o cuprinse lin
Într-un ungher degrabă.
— „Da' ce vrei, mări Cătălin ?
Ia du-t' de-ți vezi de treabă".

— „Ce voi ? Aș vrea să nu mai stai
Pe gînduri totdeuna,

Scanned with OKEN Scanner

Să rîzi mai bine și să-mi dai
O gură, numai una".

— „Dar nici nu știu măcar
ce-mi ceri,
Dă-mi pace, fugi departe —
O, de luceafărul din cer
M-a prins un dor de moarte".

— „Dacă nu știi, ți-aș arăta
Din bob în bob amorul,
Ci numai nu te mînia,
Ci stai cu binișorul.

Cum vînătoru-ntinde-n crîng
La păsărele lațul,
Cînd ți-oi întinde brațul stîng
Să mă cuprinzi cu brațul ;

Și ochii tăi nemișcători
Sub ochii mei rămîie...
De te înalț de subsuori
Te nalță din călcîie ;

Cînd fața mea se pleacă-n jos,
În sus rămîi cu fața,
Să ne privim nesățios
Și dulce toată viața ;

Și ca să-ți fie pe deplin
Iubirea cunoscută,
Cînd sărutîndu-te mă-nclin,
Tu iarăși mă sărută".

Ea-l asculta pe copilaș
Uimită și distrasă,
Și rușinos și drăgălaș,
Mai nu vrea, mai se lasă,

Și-i zise-ncet : — „Încă de mic
Te cunoșteam pe tine,
Și guraliv și de nimic,
Te-ai potrivi cu mine...

Dar un luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizon nemărginit
Singurătății mării ;

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plînsul,
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul ;

Lucește c-un amor nespus
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalță tot mai sus,
Ca să nu-l pot ajunge.

Pătrunde trist cu raze reci
Din lumea ce-l desparte...
În veci îl voi iubi și-n veci
Va rămînea departe...

De-aceea zilele îmi sunt
Pusti ca niște stepe,
Dar nopțile-s de-un farmec sfînt
Ce nu-l mai pot pricepe".

— „Tu ești copilă, asta e...
Hai ș-om fugi în lume,
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume.

Căci amîndoi vom fi cuminți,
Vom fi voioși și teferi,
Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi".

Scanned with OKEN Scanner

* * *

Porni luceafărul. Creșteau
În cer a lui aripe,
Și căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.

Un cer de stele dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi,
Cum isvorau lumine ;

Cum isvorînd îl înconjor
Ca niște mări, de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul ;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.

— „De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă ;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu isvor ești de vieți
Și dătător de moarte ;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos".

— „Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume ;

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni ?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

Ei numai doar durează-n vînt
Deșerte idealuri —
Cînd valuri află un mormînt
Răsar în urmă valuri ;

Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Și nu cunoaștem moarte.

Din sînul vecinicului ieri
Trăiește azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăși soare ;

Părînd pe veci a răsări
Din urmă moartea-l paște,

Căci toți se nasc spre a muri
Și mor spre a se naște.

Iar tu, Hyperion rămîi
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvîntul meu de-ntîi —
Să-ți dau înțelepciune ?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munții cu păduri
Și insulele-n mare ?

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie ?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lîngă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

Și pentru cine vrei să mori ?
Întorce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pămînt rătăcitor
Și vezi ce te așteaptă".

*
* *

În locul lui menit din cer
Hyperion se-ntoarse
Și, ca și-n ziua cea de ieri,
Lumina și-o revarsă.

Căci este sara-n asfințit
Și noaptea o să-nceapă ;
Răsare luna liniștit
Și tremurînd din apă

Și împle cu-ale ei scîntei
Cărările din crînguri.
Sub șirul lung de mîndri tei
Ședeau doi tineri singuri :

— „O, lasă-mi capul meu pe sîn,
Iubito, să se culce
Sub raza ochiului senin
Și negrăit de dulce ;

Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Răvarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Și de asupra mea rămîi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea de-ntîi
Și visul meu din urmă".

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor față ;
Abia un braț pe gît i-a pus
Și ea l-a prins în brațe...

Miroase florile-argintii
Și cad, o dulce ploaie,
Pe creștetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

Ea, îmbătată de amor,
Ridică ochii. Vede
Luceafărul. Și-ncetișor
Dorințele-i încrede :

— „Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gînd,
Norocu-mi luminează !"

Scanned with OKEN Scanner

El tremură ca alte dăți
În codri și pe dealuri,
Călăuzind singurătăți
De mișcătoare valuri :

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul :

— „Ce-ți pasă ție, chip de lut,
Dacă-oi fi eu sau altul ?

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece".

COMENTARIU

Capodoperă a literaturii române, poemul „Luceafărul" reprezintă o sumă a creației eminesciene ; marile teme ale poetului — geniul, iubirea, natura, viziunea cosmică, filozofia, inspirația folclorică — își găsesc aici o supremă îngemănare. Caracterul de sinteză a liricii marelui clasic îl făcea pe Tudor Vianu să afirme :

„Data cînd Eminescu se hotărăște să-și publice poema coincide cu anul în care el atinge o culme, căreia nu trebuie să-i urmeze o pantă lină în coborîre, ci prăpastia și catastrofa. S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat, Eminescu își strînge încă odată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el privește toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanți de inspirație autentică și îi concentrează într-o singură mare viziune." [1])

Sursa poemului este folclorică : basmul „Fata în grădina de aur", cules de germanul Richard Kunisch în timpul unei călătorii prin țara noastră și publicat de el în 1861 alături de altă poveste, „Frumoasa fără corp", versificată și aceea de Eminescu sub titlul „Miron și frumoasa fără corp". Poemul eminescian postum „Fata-n grădina de aur" păstrează în bună măsură conținutul basmului povestit de Kunisch, intervenind însă și cu cîteva modificări, dintre care cea mai importantă în final.

În această primă variantă a unui îndelung și minuțios proces de șlefuire artistică pentru care stau mărturie manuscrisele poetului, Eminescu versifică povestea fetei de împărat închisă de tatăl ei într-o grădină minunată, ca să n-o vadă ochi de muritor. Vestea despre frumusețea ei ajunge pînă la feciorul de împărat Florin, care, cu ajutorul sfintelor Miercuri, Vineri și Duminică, pleacă în căutarea fetei. Între timp un zmeu o zărește din zbor și se îndrăgos-

Scanned with OKEN Scanner

teşte de ea. Prefăcut succesiv în stea, în „tînăr luminos“, demonic, în ploaie şi tînăr angelic, el pătrunde de două ori la fată, care îi cere, în schimbul iubirii ei, să devină muritor. Pentru a îndeplini dorinţa dragei sale, zmeul zboară la Dumnezeu cerîndu-i să-l dezlege de nemurire. Creatorul universului îi respinge rugămintea îndreptîndu-l spre pămînt ca să vadă nestatornicia oamenilor. Zărind-o pe fata de împărat alături de Florin, ajuns la ea după multe peripeţii, zmeul îşi stăpîneşte durerea adresîndu-le o urare ce conţine în ea şi un blestem, anume ca cei doi iubiţi să nu moară în acelaşi timp, unuia dintre ei fiindu-i hărăzit chinul de a supravieţui celuilalt :

„Fiţi fericiţi — cu glasu-i stins a spus —
Atît de fericiţi cît viaţa toată
Un chin s-aveţi : de-a nu muri de-odată.“

În basmul lui Kunisch, zmeul se răzbună pe frumoasa pămînteancă ce-i refuzase iubirea, prăvălind asupra ei o stîncă. În varianta versificată de Eminescu, zmeul capătă trăsături de erou romantic, renunţînd la răzbunare, pentru ca în forma finală a „Luceafărului“, Hyperion să-i privească superior pe cei doi oameni din înaltul nemuririi şi al nefericirii sale.

Procesul de artistică prelucrare a basmului a cunoscut la Eminescu două etape : prima, în jurul anului 1874, iar a doua cu multiple variante, de prin 1880 şi pînă în toamna lui 1882. [2]) Rodul minunat al acestui proces creator, poemul „Luceafărul“, a văzut prima oară lumina tiparului în aprilie 1883 în „Almanahul Societăţii Academice Social-Literare «România Jună»“, apărut la Viena.

Eminescu dă subiectului de basm o nouă şi profundă semnificaţie, în deplin acord cu propria sa concepţie. El însuşi a explicat într-o notiţă manuscrisă, sensul poemului :

„În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat, este că dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.

Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pămînt şi i-am dat acest înţeles alegoric.“ [3])

Tema „Luceafărului“ este, aşadar, soarta geniului căruia îi este hărăzită nemurirea, dar care nu poate fi fericit ca om. Tema ge-

niului, care pe Eminescu îl preocupase și în „„Scrisoarea I“, este comună unor mari poeți ai lumii. Dacă Goethe făcuse din Faust omul de excepție în căutarea adevăratei fericiri, problematica geniului s-a impus cu putere în romantism, marii poeți ai acestui curent dîndu-i, fiecare, o interpretare personală : Byron în „Cain“, Vigny în „Moise“, Lermontov în „Demonul“. Pentru a prezenta soarta poetului printre oamenii comuni, care nu-l înțeleg, Charles Baudelaire folosește simbolul albatrosului, falnica pasăre marină care înfruntă vajnic furtunile, dar se împleticește ridicol în aripile sale de urias, cînd încearcă să păsească.

La o astfel de concepție, Eminescu a fost îndemnat și de filozofia lui Schopenhauer, care considera geniul superior celorlalți oameni prin faptul că, avînd capacitate de obiectivare, el își poate depăși propria subiectivitate înțelegînd esența universului și eliberîndu-se de izvorul tuturor relelor care îi copleșesc pe aceștia : egoismul, voința de a trăi. Geniul nu poate fi însă fericit din cauza deosebitei sale lucidități. Schopenhauer nota că „melancolia care însoțește pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că cu cît este mai limpede inteligența care își răspîndește lumina asupra voinței de a trăi, cu atît această voință înțelege mai bine mizeria condiției sale“. [4])

„Starea de spirit întunecată — nota filozofului german — care se poate observa atît de des la spiritele de seamă, are drept simbol înălțimea lui Montblanc cu piscul său vecinic înnourat : dar cînd în unele dimineți valul nourilor se sfîșie, cînd muntele, [illegible] de razele soarelui, cu fruntea pierdută în cer, cu mult deasupra cețurilor, contemplă Chamonixul la picioarele sale, în fața acestui spectacol, inima oricărui om se bucură pînă în adîncimile ființei sale. Tot astfel geniul, melancolic de cele mai multe ori, dovedește această seninătate specială, care nu-i aparține decît lui, pentru că rezultă din desăvîrșita obiectivitate a spiritului care plutește ca un reflex luminos pe vasta sa frunte.“ [5])

Poemul începe cu o formulă de basm, în ritmul legănător al iambului și în versuri scurte, de măsura celor folclorice :

„A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.“

Încîntătoarea simplitate a versurilor are atîta naturalețe încît pare izvorîtă firesc, fără efort din mintea poetului. Manuscrisele sale ne arată însă că în marea artă impresia firescului se dobîndește cu neostenită trudă artistică.

„Ah ! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul :
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ?“ nota Eminescu în „Criticilor mei“. Într-o asemenea căutare a cuvîntului adecvat ideii, poetul a încercat nu mai puțin de nouă variante pînă să ajungă la singura formă perfectă, expresivul superlativ absolut „o prea frumoasă fată“. Aceste forme intermediare au fost : „Un ghiocel de fată“, „O mult frumoasă fată“, „Un vlăstărel de fată“, „Un gangure de fată“, „Un soi frumos de fată“, „O pasere de fată“, „Un giuvaer de fată“, Un cănăraș de fată“, „O dalie de fată“.

În decorul romantic al unui castel, frumoasa a cărei unicitate este exprimată prin remarcabile comparații („Cum e fecioara între sfinți / Și luna între stele“) contemplă imensitatea mării luminate de razele Luceafărului. Sugestivul epitet „corăbii negre“ îl regăsim și în „Scrisoarea III“ („Și corăbiile negre legănîndu-se pe rîuri“) și, sub formă inversată, în „Scrisoarea I“ („Socotind cît aur marea poartă-n negrele-i corăbii“). Atmosfera de vrajă este romantic sugerată de antiteza dintre negrul corăbiilor și al castelului, pe de o parte, și strălucirea Luceafărului. Acest cadru este favorabil magicei îndrăgostiri a muritoarei de o stea. Exegeza mai nouă a insistat asupra motivelor oniric și specular. Într-adevăr, Luceafărul se apropie de fată în visul ei, și prin intermediul oglinzii (în limba latină „specus“). Visul reprezintă un motiv romantic definitoriu, în asemenea măsură încît un studiu fundamental asupra manifestărilor europene ale acestui curent, datorat lui Albert Béguin, se intitulează „Sufletul romantic și visul“.

G. Călinescu observa în poezia și proza eminesciană legătura dintre oniric și macabru [6]), fapt ce se confirmă și în cazul „Luceafărului“, unde astrul îi apare pămîntencei, în ipostaza lui omenească, drept „un mort frumos“, reminiscență probabil și din mitul Zburătorului.

Cît despre oglindă, aceasta apare în proza fantastică și filozofică a lui Eminescu asociată motivului dublului ori ca reflex al macrocosmului în microcosm, al bolții înstelate în pardoseala pe

Scanned with OKEN Scanner

care calcă faraonul Tlà. Și sufletul Cătălinei reflectă prin oglindă un element al cosmosului infinit și aspirația spre universal, spre depășirea propriei condiții umane.

Chemările pasionate adresate de fată se repetă ca un descîntec ce întregește cadrul magic :

„Cobori în jos luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează".

Ajunși la momentul întruchipării antropomorfe a astrului este util să facem apel la cîteva noțiuni mitologice și filozofice, care nu i-au fost străine lui Eminescu.

În dialogul său „Symposion" („Banchetul"), Platon atribuie unor personaje precum Agathon, Aristofan, Socrate sau Alcibiade discursuri despre Eros (Iubire). Socrate își prezintă aici punctul de vedere ca fiind dobîndit de la o femeie înțeleaptă, Sibila din Mantinea. Aceasta îl întrebase pe filozof :

„— (...) Răspunde-mi : Nu spui tu că toți zeii sînt preafericiți și frumoși sau ai îndrăzni să pretinzi că printre ei există unul care nu este nici preafericit, nici frumos ?

— Nu, pe Zeus, n-aș îndrăzni, i-am răspuns.

— Nu-i așa că-i numești preafericiți, reluă ea, pe cei care posedă frumusețea și bunătatea ?

— Fără îndoială.

— Dar ai fost de acord că Eros dorește lucrurile frumoase și bune și că dorința înseamnă că-ți lipsesc cele dorite.

— Am fost de acord.

— Cum, deci, ar putea fi zeu cel căruia îi lipsesc frumusețea și bunătatea ?

— Este limpede că aceasta nu e cu putință.

— Atunci nu-ți dai seama că și tu vezi că Eros nu este zeu ?

— Ce este așadar Eros ? O fi muritor ?

— Deloc.

— Dar ce este ?

— După cum ți-am mai spus, el este la mijloc între muritor și nemuritor.

— Dar, în sfîrșit, ce este el, o Diotima ?

Scanned with OKEN Scanner

— Este un mare *daimon* [sublinierea noastră] o, Socrate, căci orice daimon este la mijloc între ceea ce este muritor și ceea ce este divin.

— Și care este menirea acestor daimoni ?

— De a fi mesagerii și interpreții oamenilor pe lîngă zei și ai zeilor pe lîngă oameni ; de a aduce zeilor rugăciunile și ofrandele oamenilor și de a transmite oamenilor poruncile zeilor și favorurile pe care le obțin prin jertfe. Umplînd intervalul care îl desparte pe om de Zeu, daimonii unesc marele Tot cu el însuși. [...] Zeul nu se amestecă cu oamenii și doar prin intermediul acestor daimoni se stabilește orice relație între oameni și zei, fie în stare de veghe, fie în timpul somnului". [7])

Hyperion din poemul eminescian este și el un fel daimon [8]). Deși nemuritor, lui îi lipsește totuși perfecțiunea zeilor întrucît este stăpînit de dorință și, conform textului platonician, cel care dorește înseamnă că este lipsit de obiectul dorinței sale, deci nu este preafericit, cum sînt zeii. Așadar, nemurirea constituie latura divină a lui Hyperion, iar dorința, iubirea pentru o muritoare, latura sa umană. El unește cele două planuri înfățișîndu-i-se Cătălinei aflată în stare de veghe ca astru, Luceafărul, iar în somn, prin intermediul visului apărîndu-i în ipostaza uranică [9]), avînd drept părinți cerul și marea, și în ipostază neptunică [10]), drept fiu al soarelui și al nopții.

În mitologia greacă Hyperion — al cărui nume înseamnă „cel ce se mișcă deasupra" sau „cel care este deasupra" — este unul din cei șase titani, avînd ca mamă pe Gaia (Pămîntul) și ca tată pe Uranos (Cerul). La vechii greci, Hyperion era nu fiul, ci tatăl lui Helios (Soarele), precum și al zeițelor Selene (Luna) și Eos (dimineața). [11]).

Pentru a înțelege mai bine relația dintre Hyperion și Demiurg, este necesar să ne referim și la proza eminesciană. Acolo, în nuvela „Sărmanul Dionis" și în fragmentul „Archaeus", apare, implicit sau explicit conceptul de archaeu, preluat de la Paracelsus. Archaeul este o entitate nemuritoare, unul dintre spiritele eterne care participă alături de spiritul universal (Demiurgul) la crearea universului. [12]) De aceea Demiurgul nu-i poate acorda lui Hyperion calitatea de muritor ; ar însemna să încalce o lege universală pe care el însuși o dăduse făcînd din Hyperion unul dintre stîlpii creațiunii. Revelatoare în acest sens este o variantă a versurilor :

„Nu-mi cere semne și minuni
Care n-au chip și nume".

Scanned with OKEN Scanner

În varianta amintită, cuvintele Demiurgului sînt mai explicite :

„Tu nu îmi ceri numai minuni,
Ci să mă neg pe mine".

Archaeul nu are o unică, proprie, înfățișare palpabilă. În nuvela eminesciană, el se întrupează în personaje din epoci diferite : Zoroastru, Dan, Dionis. În „Luceafărul", Hyperion apare mai întîi în ipostaza de astru, apoi în cea neptunică-angelică („frumos, cum numa-n vis / Un înger se arată") și în sfîrșit uranică-demonică („frumos, cum numa-n vis / Un demon se arată"). Așa îl cunoaște Cătălina, și doar Demiurgul îi știe adevăratul nume, el singur din tot poemul îl numește Hyperion, îi cunoaște adevărata esență.

Ajuns în fața părintelui universului, daimonul îi cere acestuia să-l facă muritor în cuvinte ce exprimă mișcător oboseala existențială, setea de stingere, ca o replică a celei evocată în „Mai am un singur dor" :

„Din chaos, Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos,
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos."

Intensitatea dorinței este magic relevată în aceste versuri prin figura de stil numită epanadiploză, ce constă din repetarea aceluiași cuvînt la începutul și la sfîrșitul unei unități sintactice sau metrice. Apar astfel în rimă cuvintele suport al mesajului strofei. [13])

Invocația lui Hyperion a fost comparată cu cea a lui Moise din poemul omonim al lui Alfred de Vigny. Istovit de un destin excepțional, personajul biblic i se adresează lui Dumnezeu cu cuvintele :

„Mon Dieu, je vécus puissant et solitaire,
Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre !"

(„Doamne, am trăit puternic și singuratic, lasă-mă să adorm de somnul pămîntului !")

Dar Hyperion pune în balanță eternitatea cu o clipă de fericire pămînteasică pentru care este gata să renunțe la nimbul nemuririi. Aceeași antiteză, dar sub forma renunțării la viață, a eternității morții ca preț pentru un ceas de iubire, apare și în tonalitatea de romanță din „Pe lîngă plopii fără soț" :

„S-ascult de glasul gurii mici
O oră și să mor."

Scanned with OKEN Scanner

Răspunsul Demiurgului, marcînd prăpastia dintre destinul ființei de excepție și soarta omului comun dă trup de adînc poetice cuvinte meditației filozofice de influență schopenhaueriană. Tonul grav, măsurat, în cadențe de bronz, dă glas unei voci parcă impersonale, ca în finalul la „Împărat și proletar", exprimînd disprețul suveran al Creatorului lumii față de efemeritatea făpturilor zidite de el : „Dar piară oamenii cu toți, / S-ar naște iarăși oameni".

Conform concepției lui Schopenhauer, esența întregii lumi este voința oarbă de a trăi, acest principiu unic al universului împrumutînd masca diversității pentru a-l înșela pe necunoscător. „Cu un cîntec de sirenă, / Lumea-ntinde lucii mreje ; / Ca să schimbe-actorii-n scenă, / Te momește în vîrteje" — sunau versurile „Glossei" ; „Alte măști, aceeași piesă, / Alte guri, aceeași gamă, / Amăgit atît de-adese / Nu spera și nu ai teamă." În „Sărmanul Dionis" se folosea pentru această idee sugestiva metaforă a scenei pe care, în viziunea spectatorului din sală, se succed șiruri nesfîrșite de figuranți. Dar pentru cineva care ar privi scena de sus devine limpede că numărul acestora este redus, însă întrucît la trecerea prin culise își schimbă costumația și semnele distinctive reușesc să dea impresia de mulțime și diversitate.

O asemenea privire de sus, atotînțelegătoare, îi propune Demiurgul lui Hyperion. Din această perspectivă oamenii apar ca fiind jucării ale destinului :

„Ei doar au stele cu noroc
Și prigoniri de soarte".

Pentru ei totul este succesiune, aparență schimbare, veșnică alternanță de apusuri și răsărituri. În planul existențelor superioare (Demiurgul, Hyperion) nu există timp și nici loc. Pentru a sensibiliza această abstracțiune filozofică, pentru a-i conferi concretețe, Eminescu apelează în nuvela „Sărmanul Dionis" la o comparație inspirată din gîndirea indiană antică ; odată cu învîrtirea unei roți, un fir de praf va parcurge o succesiune de puncte, în vreme ce roata însăși este în același timp în toate punctele prin care va trece firul de praf. Pentru acesta nu există așadar decît succesiune, pentru roata în întregul ei, numai simultaneitate.

Abolirea timpului și spațiului este surprinsă și în tulburătorul episod al zborului Luceafărului, comparabil doar cu cosmogonia din „Scrisoarea I". Relativitatea timpului la viteza deplasării astrale este sugerată de alăturarea mărimilor antitetice „mii de ani" și „clipe",

Scanned with OKEN Scanner

iar repetiția sintagmei „cer de stele“ în versuri succesive prin epanadiploză exprimă trecerea rapidă prin sferele cerești. În aceste îndepărtate zone ale universului Hyperion asistă la repetate cosmogonii prezentate cu o impresionantă artă a concretizării abstracțiunilor. Astfel, infinitul cosmic este exprimat prin „a chaosului văi“, iar lumile ce se nasc izvorăsc „ca niște mări, de-a-notul...“ Ca și în „Scrisoarea I“, perplexitatea minții în fața ideii de infinit este sugerată prin paradoxuri, prin alăturarea de negații și afirmații cărora li se alătură o comparație rară ce exprimă concretul prin abstract :

„Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.“

În strofele ce conțin cuvintele Demiurgului, punctuația și rolul ei în editarea textelor se vădesc hotărîtoare, căci, dacă edițiile mai vechi, începînd cu cea a lui Maiorescu, notau „Iar tu, Hyperion, rămîi / Oriunde ai apune“, punînd așadar substantivul propriu Hyperion între virgule și dîndu-i semnificație de vocativ, edițiile mai noi, întemeiate pe variantele din manuscrise notează „Iar tu, Hyperion rămîi“..., conferindu-i numelui propriu funcție de nume predicativ care simbolizează veșnica identitate a archaeului cu sine însuși.

Tot o problemă de editare, care a făcut să curgă multă cerneală, este cea a strofelor eliminate de Maiorescu în ediția sa din 1883—1884. În această ediție princeps a poeziilor lui Eminescu, versurile apărute în „Almanahul Societății Academice Social-Literare «România junâ»“ și cîteva luni mai tîrziu, în „Convorbiri literare“ sub forma „Cere-mi cuvîntul meu de-ntîi — / Să-ți dau înțelepciune ?“ sînt modificate astfel :

„Tu ești din forma cea dintîi,
Ești vecinică minune“.

În continuare, ediția Maiorescu suprimă strofele în care Demiurgul îi oferea lui Hyperion, pe lîngă înțelepciune, celelalte satisfacții omenești supreme : geniul artistic (printr-o aluzie la cîntărețul mitic Orfeu) și puterea :

„Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se la munții cu păduri
Și insulele-n mare ?

Scanned with OKEN Scanner

Vrei poate-n faptă să arăți
Dreptate și tărie ?
Ți-aș da pămîntul în bucăți
Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lîngă catarg,
Oștiri spre a străbate
Pămîntu-n lung și marea-n larg,
Dar moartea nu se poate..."

Pe cînd Perpessicius afirma că modificarea este opera lui Maiorescu [14]), continuatorul acestor critici întru editarea lui Eminescu, Petru Creția, consideră că modificarea s-a făcut cu știrea lui Eminescu însuși [15]).

Textul ediției Maiorescu leagă așadar direct ideea de unicitate a ființei superioare de ultima strofă a intervenției Demiurgului care opune planului atemporal al esențelor planul umanului, îndreptînd spre pămînt privirea lui Hyperion.

Planul antitetic al umanului fusese dezvoltat liric anterior dialogului dintre Hyperion și Demiurg, prin intermediul scenei de dragoste dintre Cătălina și Cătălin. Există tendința de a exagera în interpretările critice ale poemului opoziția dintre geniu și oamenii comuni în sensul neînțelegerii celui dintîi de către cei din urmă și a inferiorității acestora, care refuză să se ridice la nivelul lui Hyperion. Adevărul este că luînd în considerare dimensiunea filozofică a poemului rezultă că nici Cătălin, nici Cătălina nu sînt vinovați de condiția lor, care le este dată. Ideea poemului este că cele două lumi — a geniului și a umanității comune — sînt iremediabil separate. Cătălina aspiră spre înalt, dar limitele propriei sale condiții o împiedică să-l accepte pe Hyperion altfel decît muritor. Și totuși condiția umană nu este lipsită de noblețe. Dacă geniul își asumă deplin destinul de nemuritor prin puterea lui de înțelegere care îl face să dobîndească ataraxia, eliberarea de afecte, suprema seninătate, oamenii se apropie de nemurire prin iubire.

Putem argumenta aceste afirmații urmărind cu atenție evoluția sentimentului de dragoste dintre Cătălin și Cătălina. Să luăm ca punct de pornire afirmația lui Tudor Vianu : „Forma lirică nu trebuie să fie în toate împrejurările și în mod neapărat subiectivă. Există un lirism înscris într-un cadru de baladă. În cazul acesta, sub masca

unor personaje străine și a unor întîmplări eterogene palpită inima poetului și aventura sa intimă. „Luceafărul“ lui Eminescu este o creație aparținînd acestei lirici mascate [...]“. [16])

Într-adevăr, în poemul liric personajele nu sînt individualități bine diferențiate, ca în genurile epic sau dramatic ; ele sînt ipostaze ale poetului însuși. Înseamnă, deci, că nu numai Hyperion, ci și Demiurgul sau chiar Cătălin și Cătălina sînt voci ale poetului și simboluri.

Privind astfel lucrurile să evităm a-l considera pe Cătălin rodul unei intenții satirice, caricaturale. Este adevărat că acest copil de casă este „viclean“, „îndrăzneț cu ochii“, că „se furișează pînditor“ și este „guraliv și de nimic“, dar acestea nu sînt trăsăturile unui personaj, ci notele definitorii ale unui simbol, deoarece Cătălin este simbolul instinctului viclean care guvernează în viziunea schopenhaueriană lumea oamenilor. Sînt de notat asemănările dintre această primă ipostază a lui Cătălin și „pajul Cupidon“, din poezia cu același titlu. Înfățișarea jocului eroic drept o vînătoare dominată de șiretenie și un balet în care mișcările partenerilor se completează și se atrag una pe alta se încadrează acestei ademenitoare chemări instinctuale. „Lumea-ntinde lucii mreje“, spunea versul „Glossei“.

Asemănarea dintre numele celor doi, Cătălin și Cătălina, nu este întîmplătoare, ea sugerînd similitudinea ființelor în planul uman, jucării, — putînd fi schimbate una cu alta, — ale voinței de a trăi. Nume asemănătoare între ele au și Papageno și Papagena, personaje care, în „Flautul fermecat“ de Mozart, simbolizează umanitatea lipsită de acces la planurile superioare ale spiritului. De altfel, Papageno este păsărar, iar Cătălin îi spune Cătălinei :

„Cum vînătoru-ntinde-n crîng
La păsărele lațul,
Cînd ți-oi întinde brațul stîng
Să mă cuprinzi cu brațul“ ;

Deși importantă, influența lui Schopenhauer asupra lui Eminescu nu este însă totală. Pentru poet, prin iubire oamenii își pot depăși condiția, tinzînd spre absolut. Discursul lui Cătălin se transfigurează și el imperceptibil ajungînd, în scena de dragoste petrecută „sub șirul lung de mîndri tei“, să echivaleze prin vibrație afectivă și profunzime a trăirilor, orice poezie erotică eminesciană, în care vocea poetului răsună fără intermediar :

Scanned with OKEN Scanner

„Cu farmecul luminii reci
Gîndirile străbate-mi,
Revarsă liniște de veci
Pe noaptea mea de patimi.

Și deasupra mea rămîi
Durerea mea de-o curmă,
Căci ești iubirea mea de-ntîi,
Și visul meu din urmă".

Toate „personajele" sînt așadar voci ale poetului [17]) : Cătălin este ipostaza de uman îndrăgostit, Cătălina este aspirația spre absolut, Demiurgul este vocea impersonală a cugetării filozofice și, mai ales, Hyperion reprezintă geniul contemplativ, superior prin detașare și înțelegere, dar neputînd cunoaște fericirea.

Versurile finale reprezintă răspunsul lui la chemarea Cătălinei, care răsunase din nou, incantatoriu, aparent identică primei, dar în fond profund deosebită :

„— Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n codru și în gînd,
Norocu-mi luminează."

Astrul nu mai este chemat în „casă", locul singurătății, al izolării și tînjirii, ci în „codru", spațiul omenești împliniri erotice. El nu mai este evocat să lumineze „viața", dînd un sens existenței Cătălinei, ci „norocul", fericirea dăruită ei de altul. Hyperion înțelege că identitatea acestui altul este nesemnificativă pentru pămînteancă, ea tinzînd nu spre o ființă anume ci spre împlinirea chemării speciei. Cuvintele lui Hyperion din ultima strofă cad lapidar, sentențios, din înălțimea seninătății dobîndite cu prețul fericirii pămîntești :

„Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece."

Viziunea superioară a geniului încheie acest poem mitic și folcloric, filozofic și erotic ale cărui adîncime de gînd și perfecțiune a

Scanned with OKEN Scanner

expresiei ce ia forma sublimei simplități fac din „Luceafărul" capodopera literaturii române, demnă de a sta alături de marile creații ale literaturii mondiale.

---

1. *Tudor Vianu*, „Studii de literatură română", Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 274.
2. *M. Eminescu*, „Opere", Vol. II. Ediție critică îngrijită de Perpessicius. Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943, p. 370.
3. *Idem, ibid.*, p. 403-404.
4. Apud *Tudor Vianu, op. cit.*, p. 275.
5. Idem, *ibid.*, p. 276.
6. *George Călinescu*, „Opera lui Mihai Eminescu", vol. II, Editura Minerva, 1970, p. 195.
7. *Platon*, „Le Banquet ou De l'Amour", Payot, Paris, 1926, p. 127-130.
8. *G. Călinescu*, „Opera lui Mihai Eminescu", vol. II, Editura Minerva, 1970, p. 101.
9. De la grec. Uranos, cerul.
10. De la numele lui Neptun, zeul mării în mitologia romană.
11. *Victor Kernbach*, „Dicționar de mitologie generală", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, p. 236.
12. *G. Călinescu*, „Opera lui Mihai Eminescu", vol. I, Editura pentru Literatură, 1969, p. 215.
13. *Gh. N. Dragomirescu*, „Mică enciclopedie a figurilor de stil". Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975, p. 51.
14. *M. Eminescu*, „Opere", vol. II, ed. cit., p. 452.
15. *„România Literară"*, anul XXIV, nr. 2, 10 ianuarie 1991, p. 7.
16. *T. Vianu, op cit.*, p. 273.
17. *Cf. N. Manolescu*, „Teme", Editura Cartea Românească, 1971, p. 142-143.

SARA PE DEAL

Mihai Eminescu

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plîng, clar isvorînd în fîntîne ;
Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine.

Luna pe cer trece-așa sfîntă și clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gînduri ți-e plină.

Scanned with OKEN Scanner

Nourii curg, raze-a lor șiruri despică,
Streșine vechi casele-n lună ridică,
Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stînă.

Și osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp ; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah ! în curînd satul în vale-amuțește ;
Ah ! în curînd pasu-mi spre tine grăbește :
Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cît îmi ești dragă.

Ne-om răzima capetele-unul de altul
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. — Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?

COMENTARIU

Tipărită în „Convorbiri literare“ din 1 iulie 1885, poezia „Sara pe deal“ datează însă dintr-o perioadă anterioară ; manuscrisul atestă că ea era scrisă încă din 1872, și încadrată, în același an, în poemul „Ecò“, rămas postum. Aici, „Sara pe deal“ reprezenta serenada cîntată de un tînăr iubitei sale aflate în sala de bal scăldată în lumină a castelului ce se înalța romantic pe stînci de bazalt. Serenada răsună ca un ecou („ecò“ reprezentînd forma încă nefixată a neologismului) la aria cu acompaniament de liră cîntată de fată, „regina albelor nopții regine“. „Sara pe deal“ contrastează în mod voit cu ansamblul poemului „Ecò“ atît prin metrul versurilor cît și prin atmosfera rustică, opusă strălucirii aristocratice a balului de la castel. Anticipînd „Floare albastră“, „Făt-Frumos din tei“, „Crăiasa din povești“, „Lacul“, „Dorința“ ori mai tîrzia „Lasă-ți lumea“, „Sara pe deal“ aduce vieții mondene artificializate de convenințe alternativa iubirii în cadrul măreț și ocrotitor al naturii, care conferă erosului deschidere spre cosmic, spre depășirea prin intensitate afectivă a limitărilor impuse omului de condiția sa de muritor.

Scanned with OKEN Scanner

Versurile care, în poemul „Ecò“, încadrează serenada ce va răsuna ca o chemare la naturalețe și trăire profundă, îi fixează încărcătura de sentiment exprimînd întregul suflet al tînărului și tonalitatea sunetului „fermecat și dureros“, cum avea s-o definească poetul însuși în „Făt-Frumos din tei“, amestecul de „voluptate și durere“, despre care vorbește Tudor Vianu :

„Un murmur feeric desmiardă voios
A salei tăcere senină.
Din bolta ferestei arcată pompos
S-aude vibrînd mandolină
Și-un *ecò ușor*
Petrece cu-amor,
Cu dulcea vibrare de strune,
Ce spune.

Și toată viața lui, tot ce-a cules
Din unde, din munte, din vale,
Tot sufletu-i june, tot scumpu-i eres
Alunecă-n cîntecu-i moale
Și-al coardelor grai,
Frumos ca din rai,
Amestecă-n vorbe de miere,
Durere :

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
[.....]“.

Finalul poemului „Ecò“, urmînd intercalatei „Sara pe deal“, plasează totul sub semnul legendei sau al închipuirii poetice ; castelul ruinat este o imagine fantomatică, „iar junele-iubit / E-un brad putrezit / Pe trunchi de granit, pe ruine / Bătrîne“

Poetul avea să renunțe la două strofe din prima formă a poeziei „Sara pe deal“, așa cum apare ea în cadrul poemului „Ecò“, varianta tipărită în „Convorbiri literare“ avînd doar șase strofe. Procedeul desprinderii, în vederea publicării, a unei poezii autonome dintr-o creație mai vastă este destul de frecvent la Eminescu, poetul concepîndu-și opera ca un larg ansamblu dar tipărind din ea cu o reținere provenind dintr-o maximă exigență față de propria creație. Astfel, „Egipetul“ fusese extras din poemul rămas postum „Memento

mori", „Cugetările sărmanului Dionis", din nuvela „Sărmanul Dionis", „Peste vîrfuri" din drama „Bogdan-Dragoș".

„Sara pe deal" este una dintre poeziile eminesciene care îmbină tema naturii cu tema erotică. Deși poemul conține sugestive elemente de pastel, Eminescu nu poate fi considerat un pastelist. Pastelul este o poezie descriptivă, un tablou din care creatorul este de obicei absent, ca un pictor față de peisajul pe care îl reprezintă. În creația lui Eminescu însă natura nu apare ca o imagine picturală pentru sine însăși, ci reprezintă o cutie de rezonanță a sensibilității poetului, în acord cu stările lui sufletești, într-o sublimă osmoză dintre lumea dinafară și universul interior. Natura este, la Eminescu, după formula romanticului Amiel *, „o stare de spirit".

Momentul evocat în poezie, marcat încă din titlu prin melodiosul fonetism regional „sara", a inspirat înainte și după Eminescu pasteluri precum „Înserare" de V. Cîrlova, partea a doua din „Zburătorul" de I. Heliade-Rădulescu, ori „Noapte de vară" de G. Coșbuc.

Același ceas al înserării, cu liniștea ce cuprinde treptat satul, făcînd să tacă zgomotele zilei, cu stelele ce încep să sclipească pe boltă, i-a inspirat lui Eminescu și pagini de proză, precum acest fragment din romanul neterminat „Geniu Pustiu" :

„Soarele era la apus, aerul începea a se răcori, holdele păreau că adorm din freamătul lor lung — de-a lungul drumului de țară oamenii se-ntorceau de la lucrul cîmpului, cu coasele de-a spinare, fetele cu oale și doniți în amîndouă mîinile, boii trăgea încet în jug și carul scîrțîia...

Una cîte una se-aprindeau stelele, tremurînd în nemărginirea albastră a cerului, cînd mai sus, cînd mai jos — și luna, bălana lor regină, palidă ca o mireasă, trecea ca o secere de argint pin norii albicioși și subțiri... Toate farmecele unei nopți de vară — lună albă și stele aurii, fluerul melancolic și cîmpii ce par a adormi iar drept în față bătrînii urieși de piatră, munții ce acum păreau încununați de stele, ce tremurau asupra frunților lor".

Mai apropiat de „Sara pe deal", cu care vădește o accentuată similitudine de imagini, este următorul fragment din proza „La curtea cuconului Vasile Creangă", evocare a unei patriarhale lumi rurale :

„Caracterul vieții de sat este liniștea și tăcerea. Ziua oamenii fiind la lucru, numai copiii se joacă cu colbul drumului, babele de tot bătrîne șed torcînd la umbră, pe prispă, și moșnegii adunați la

*) Henri-Frédéric Amiel (1821—1881), prozator elvețian de limbă franceză, autor al operei de analiză psihologică „Fragmente dintr-un jurnal intim".

crișmă își petrec restul vieții lor bînd și povestind. Abia sara cînd satul devine centrul vieții pămîntului ce-l înconjură se începe acea duioasă armonie cîmpenească, idilică și împăciuitoare. Stelele isvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adînc și albastru al cerului, buciumul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carele vin cu boii osteniți, scîrțiind din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sárei. Talangele turmelor, apa fîntînelor, cumpănele sună, scrînciobul scîrțiie-n vînt, cîinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și lănguros sunetul clopotului care împle inima cu pace".

Cu un asemenea cadru se împletește armonic tema erotică. Duioasa înfiorare a așteptării clipei în care pasiunea arzătoare îi va uni pe cei doi îndrăgostiți cu binecuvîntarea naturii ocrotitoare situează, ca și în „Dorința", în viitor momentul deplinei fericiri. Împlinirea erotică nu este mai niciodată plasată în prezent în poezia eminesciană, ci este privită fie în perspectiva melancolică, dureroasă a trecutului definitiv pierdut, fie sub semnul de speranță al viitorului ce i se înfățișează ades imaginației poetului cu acuitatea prezentului.

„Sara pe deal" este o poezie profund muzicală, nu numai prin ritm, prin muzicalitatea versurilor, prin imaginile ei sonore, ci și prin construcție. Îmbinarea celor două teme — a naturii și a iubirii — este subtil orchestrată. Să ne închipuim un concert în care orchestra începe să intoneze lent, majestuos, învăluitor, tema naturii ce acoperă primele trei versuri ale strofei. Un instrument intervine insinuînd în ultimul vers al strofei o temă muzicală nouă, cea a iubirii : „Sub un salcîm, dragă, m-aștepți tu pe mine". A doua strofă reia aceeași alternanță, tot cu predominarea orchestrală a temei naturii, cu instrumentul psalmodiind în ultimul vers tema erotică : „Pieptul de dor, fruntea de gînduri ți-e plină". Segmentul central al poeziei (întreaga strofă a treia și primele trei versuri din strofa a patra) este dominat de natură, dar erosul intervine din nou („Sufletul meu arde-n iubire ca para") și orchestra întreagă îi preia în sfîrșit tema într-un val melodic ce crește nestăvilit acoperind aproape total tema naturii și culminînd cu apoteoza * de sentiment a finalului...

„— Astfel de noapte bogată, / Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?"

Încă din primul vers tonalitatea poemului este dată de ritmul grav și lent, abia stăpînind parcă preaplinul sufletesc ce răzbate de dincolo de cuvinte. Metrul versului, coriambul (combinație de dactil

* apoteoză = triumf deosebit.

și iamb) și cezura (pauza de la jumătatea versului, despărțind două emistihuri) puternic marcată servesc această tonalitate.

Spațiul poetic însuși este situat între cer și pămînt, ca un simbol al aspirației spre absolut prin iubire. Universul satului este plasat și el în perspectivă cosmică : urcarea lentă a turmelor pare ghidată de stelele care „le scapără-n cale". Odată cu lăsarea serii o nouă lume se naște, în adîncul fîntînilor sau în înaltul cerului, ce se oglindesc unul în altul. Parte a acestui univers, omul este pătruns de fiorul necuprinsului, iar natura se umanizează, nu la modul alegoriei sau al personificărilor artificiale, ci printr-o participare la sufletul universal. Extazul, îmbinat cu tristețe, stăpînește întreaga ființă. Jalea sunetului de bucium își găsește reflexul în plînsetul apelor. Totul este pus sub semnul purității : apele izvorăsc „clar" în fîntîne, luna „trece-așa sfîntă și clară", iar stelele sînt pure ca în prima zi a creațiunii. Umanul participă la această puritate ; stelele „nasc umezi pe bolta senină" ca o oglindire a ochilor mari.

Tumultul vieții sătești în momentul ei maxim dinainte de pogorîrea somnului contrastează cu liniștea naturii. Amplificarea continuă a zgomotelor prin adăugarea de noi surse sonore face parcă să crească în cadru imaginea cosașilor osteniți care se apropie, iar ultimul vers aduce izbucnirea năvalnică a sentimentului : „Sufletul meu arde-n iubire ca para".

Figură a repetiției, anafora, constînd în repetarea acelorași cuvinte la începutul unor unități metrice, accentuează pasiunea, graba îndrăgostitutului de a se îndrepta spre iubita sa :

„*Ah ! în curînd* satul în vale-amuțește,
Ah ! În curînd pasu-mi spre tine grăbește"

Concordantă cu atmosfera întregului, forma populară de viitor („ne-om răzima") introduce imaginea somnului erotic ce îi integrează pe îndrăgostiții eminescieni în ritmurile naturii ducîndu-i, ca și moartea, spre depășirea condiției umane, spre contopirea cu universul.

Interogația retorică din final aduce o imagine pe care poezia eminesciană o va relua mai tîrziu, în „Pe lîngă plopii fără soț", „Luceafărul" și altele : momentul de fericire pus în balanță cu întreaga existență, trăirea nu ca durată, ci ca intensitate : „— Astfel de noapte bogată / Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?"

Scrisă în 1872, „Sara pe deal" deschide pentru Eminescu drumul unei minunat de profunde și muzicale erotici marcată de timbrul inconfundabil al geniului poetului.

Scanned with OKEN Scanner

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Alexandru Macedonski

Pustie și albă e camera moartă...
Și focul sub vatră se stinge scrumit... —
Poetul, alături, trăsnit stă de soartă,
Cu nici o schinteie în ochiu-adormit...
Iar geniu-i mare e-aproape un mit...

Și nici o schinteie în ochiu-adormit.

Pustie și albă e-ntinsa cîmpie...
Sub viscolu-albastru ea geme cumplit...
Sălbatică fiară, răstriștea-l sfîșie,
Și luna-l privește cu ochii-oțelit...
E-n negura nopții un alb monolit...

Și luna-l privește cu ochi oțelit.

Nămetii de umbră în juru-i s-adună...
Făptura de humă de mult a pierit,
Dar fruntea, tot mîndră, rămîne în lună —
Chiar alba odaie în noapte-a murit...

Făptura de humă de mult a pierit.

E moartă odaia, și mort e poetul... —
În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit,
Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,
Un tremol sinistru de vînt-năbușit...
Iar crivățul țipă... — dar el, ce-a greșit ?

Un haos, urgia se face cu-ncetul.

Urgia e mare și-n gîndu-i ș-afară,
Și luna e rece în el, și pe cer...
Și bezna lungește o strașnică gheară,
Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer...

Și luna e rece în el, și pe cer.

Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe ziduri, aleargă albastre năluci...
O flacără vie pe coș izbucnește,
Se urcă, palpită, trosnește, vorbește...

— „Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci ?“

Și flacăra spune : „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cîntă, și tînăr refii... —
În slava-nvierei îneacă oftarea...
Avut și puternic emir, voi să fii“. —
Și flacăra spune : „Aduc inspirarea“
Și-n alba odaie aleargă vibrarea.

Răstriștea zăpezii de-afară, dispare...
Deasupră-i e aur, și aur e-n zare, —
Și iată-l emirul orașului rar...
Palatele sale sunt albe fantasme,
S-ascund printre frunze cu poame din basme,
Privindu-se-n luciul pîrîului clar.

Bagdadul ! Bagdadul ! și el e emirul... —
Prin aer, petale de roze plutesc
Mătasea-nflorită mărită cu firul
Nuanțe, ce-n umbră, încet, vestejesc... —
Havuzele cîntă... — voci limpezi șoptesc...
Bagdadul ! Bagdadul ! și el e emirul.

Și el e emirul, și are-n tezaur,
Movile înalte de-argint și de aur,
Și jaruri de pietre cu flăcări de sori ;
Hangiare-n tot locul, oțeluri cumplite —
În grajduri, cai repezi cu foc în copite,
Și-ochi împrejuru-i — ori spuză, ori flori.

Bagdadul ! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită —
Bagdadul, poiana de roze și crini —
Djamii — minarete — și cer ce palpită.

Și el e emirul, și toate le are...
E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu...
Dar zilnic se simte furat de-o visare...

Scanned with OKEN Scanner

Spre Meka se duce cu gîndul mereu,
Și-n fața dorinței — ce este — dispare —
Iar el e emirul și toate le are.

Spre Meka-l răpește credința — voința,
Cetatea preasfîntă îl cheamă în ea,
Îi cere simțirea, îi cere ființa,
Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea —
Din tălpi pînă-n creștet îi cere ființa.

Dar Meka e-n zarea de flăcări — departe —
De ea o pustie imensă-l desparte,
Și prada pustiei cîți oameni nu cad ?
Pustia e-o mare aprinsă de soare,
Nici cîntec de paseri, nici pomi, nici izvoare —
Și dulce e viața în rozul Bagdad.

Și dulce e e viața în săli-de-alabastru,
Sub bolți lucitoare de-argint și de-azur,
În vie lumină tronînd ca un astru,
Cu albele forme de silfi împrejur,
În ochi cu lumina din lotusu-albastru.

Dar iată și ziua cînd robii și-armează... —
Cămile gătește, și negrii-armăsari,
Convoiul se-nșiră — în zori schinteiază,
Pornește cu zgomot, — mulțimea-l urmează,
Spre porți năpustită cu mici și cu mari.

Și el ce e-n frunte pe-o albă cămilă,
Iar viu de lumină sub roșu-oranisc,
S-oprește, o clipă, pe verdele pisc,
Privindu-și orașul în roza idilă...

S-oprește, o clipă, pe verdele pisc...
Din ochiul său mare o lacrimă pică,
Pe cînd, de sub dealuri al soarelui disc
În gloria-i de-aur încet se ridică...

Și lacrima, clară, lucește și pică...

Din apa fîntînei pe care o știe
În urmă, mai cere, o dată, să bea...
Curmalii-o-nfășoară c-o umbră-albăstrie...

Scanned with OKEN Scanner

Aceeași e apa spre care venea
Copil, să-și alinte blondețea în ea —
Și-ntreagă, fîntîna, e tot cum o știe.

E tot cum o știe, — dar searbăd la față,
Sub magica-i umbră, un om se răsfață...
Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,
Hoit jalnic de bube — de drum prăfuit,
Viclean la privire și searbăd la față.

De nume-l întreabă emirul, deodată,
Și-acesta-i răspunde cu vocea ciudată :
— La Meka, plecat-am a merge și eu.
— La Meka ?... La Meka ?.., — și vocea ciudată :
— La Meka ! La Meka ! răsună mereu.

Și pleacă drumețul pe-un drum ce cotește...
Pocit, șchiop și searbăd, abia se tîrește...
Și drumu-ocolește mai mult tot mai mult,
Dar mica potecă sub pomi șerpuiește,
O tînără umbră, de soare-l ferește,
Auzu-i se umple de-un vesel tumult,
Și drumu-ocolește mai mult — tot mai mult.

Iar el, el emirul, de-asemenea pleacă —
Pustia l-așteaptă în largu-i s-o treacă...
Prin prafu-i se-nșiră cămile și cai,
Se mistuie-n soare Bagdadul, și piere,
Mai șters decît rozul de flori efemere,
Mai stins decît visul pierdutului rai.

În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă...
Și el naintează și calea e dreaptă —
E dreaptă — tot dreaptă — dar zilele curg,
Și foc e în aer, în zori, și-n amurg —
Și el naintează — dar zilele curg.

Nici urmă de ierburi, nici pomi, nici izvoare...
Și el naintează sub flăcări de soare...
În ochi o nălucă de sînge — în gît
Un chin fără margini de sete-arzătoare...
Nisip, și deasupra, cer roșu — ș-atît. —
Și toți naintează sub flăcări de soare.

Scanned with OKEN Scanner

Și tot fără margini pustia se-ntinde,
Și tot nu s-arată orașul preasfînt —
Nimic n-o sfîrșește în zori cînd s-aprinde,
Și n-o-nviorează suflare de vînt —
Lucește, vibrează, și-ntruna se-ntinde.

Abia, ici și colo, găsesc, cîteodată,
Verdeața de oază cu dor așteptată...
Săgeată, aleargă cal alb și cal murg,
Cămilele-aleargă săgeată și ele,
La cîntecul apei se fac ușurele...
Izvor sau citernă în clipă le scurg
Dar chinul reîncepe — și zilele curg.

Și tot nu s-arată năluca sublimă...
Și apa, în foale, descrește mereu...
Cînd calul, cînd omul, s-abate victimă,
Iar mersul, se face din greu, și mai greu...
Cu trei și cu patru, mor toți plini de zile,
Dragi tineri, cai ageri, și mîndre cămile.

Și tot nu s-arată cetatea de vise...
Merindele, zilnic, în trăiști se sfîrșesc...
Prădalnice zboruri de paseri, sosesc...
S-aruncă pe leșuri cu ciocuri deschise,
Cămile, cai, oameni cad, pier, se răresc...
Doar negrele paseri mereu se-nmulțesc —
Și tot nu s-arată cetatea din vise.

Cetatea din vise departe e încă,
Și vine și ziua cumplită, cînd el,
Rămas din toți singur, sub cer de oțel,
Pe minte își simte o noapte adîncă...
Cînd setea, cînd foamea, — grozave la fel,
Pe piept, ori pe pîntec, îi pun cîte-o stîncă,
Prin aeru-n flăcări, sub cerul de-oțel.

Pierduți sunt toți robii, cu cai, cu cămile...
Sub aeru-n flăcări, zac roșii movile... —

Scanned with OKEN Scanner

Nainte — în laturi — napoi — peste tot,
Oribil palpită aceeași coloare...
E-aprins chiar plămînul hrănit cu dogoare,
Iar ochii se uită zadarnic, cît pot —
Tot roșu de sînge zăresc peste tot
Sub aeru-n flăcări al lungilor zile.

Și foamea se face mai mare — mai mare,
Și, zilnic, tot cerul s-aprinde mai tare...
Bat tîmplele... — ochii sunt demoni cumpliți.
Cutremur e setea, și-a foamei simțire
E șarpe, ducîndu-și a ei zvîrcolire
În pîntec, în sînge, în nervii-ndîrjiți... —
Bat tîmplele... — ochii sunt demoni cumpliți.

Abia mai pășește cămila ce-l poartă...
Speranța, chiar dînsa, e-n sufletu-i moartă —
Dar iată... — părere să fie, sau, ea ?...
În zarea de flacări, în zarea de sînge,
Lucește... — Emirul, puterea și-o strînge... —
Chiar porțile albe le poate vedea...
E Meka ! E Meka ! și-aleargă spre ea.

Spre albele ziduri, aleargă — aleargă,
Și albele ziduri, lucesc — strălucesc, —
Dar Meka începe și dînsa să meargă
Cu pasuri, ce-n fundul de zări o răpesc,
Și albele ziduri, lucesc — strălucesc !

Cu gîndul aleargă spre alba nălucă,
Spre poamele de-aur din visu-i ceresc...
Cămila, cît poate, grăbește să-l ducă...
Dar visu-i, nu este un vis omenesc —
Și poamele de-aur lucesc — strălucesc —
Iar alba cetate rămîne nălucă.

Rămîne nălucă, dar tot o zărește
Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,
Și tot către ele s-ajungă zorește,
Cu toate că știe prea bine că-l mint
Și porți de topaze, și turnuri de-argint.

Scanned with OKEN Scanner

Rămîne nălucă în zarea pustiei
Regina trufașă, regina magiei,
Frumoasa lui Meka — tot visul țintit,
Și vede pe-o iasmă că-i trece sub poartă...
Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă...
Și-n Meka străbate drumețul pocit,
Plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit —
Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă...

Și moare emirul sub jarul pustiei —
Și focu-n odaie se stinge și el,
Iar lupii tot urlă pe-ntinsul cîmpiei,
Și frigul se face un brici de oțel...
Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie
De lupi care urlă — ș-acea sărăcie
Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă,
Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,
Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,
Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare...

Murit-a emirul sub jarul pustiei.

COMENTARIU

„Nopțile" între romantism, simbolism și clasicism

Personalitate contradictorie, orgolioasă și imprevizibilă, Macedonski se dezvăluie prin creația, ca și prin existența sa, o natură structural romantică, în același timp sarcastică și exaltată, avînd sentimentul mizeriei umane și-al propensiunii către spiritual. Ciclul „Nopților", după modelul meditațiilor lui Alfred de Musset probează neobișnuita disponibilitate stilistică a poetului : în cîteva din cele mai izbutite bucăți, registrul se schimbă de la satira industriei morții, a cultului banului și a vanității cugetului din „Noaptea de noiembrie", la lirismul cu sugestii clasice, romantice și simboliste din „Noaptea de mai" sau la fiorul contemplării nopții ca expresie a existenței infinite, sacre, cu ecouri eminesciene din „Noaptea de august".

Scanned with OKEN Scanner

„Noaptea de decemvrie", scrisă în 1901, a fost tipărită prima oară în 1902 în revista „Forța morală" și apoi inclusă în volumul intitulat „Flori sacre" din 1912. Cu cîțiva ani înainte, în 1890, Macedonski publicase în ziarul „Românul" un poem în proză numit „Meka și Meka"[1], al cărui nucleu epic trimite la alegoria din „Noaptea de decemvrie". Într-o noapte de iarnă, un scriitor tînăr și sărac visează la gura sobei, iar inspirația îl face să trăiască în plan onirio povestea prințului Ali-Ben-Mohamet-ben-Hassan. Tatăl îi lasă moștenire acestuia o avere imensă și îndemnul să nu se abată niciodată de la calea cea dreaptă. Ali pleacă în pelerinaj la Meka și o dată cu el pornește spre locul sfînt cerșetorul Pocitan-ben-Pehlivan. Prințul îl invită să urmeze drumul împreună, drumul cel drept prin pustiul arab. Cerșetorul refuză, alegînd căi ocolite, mai ușoare. Ali pierde oameni, provizii și, în final moare avînd viziunea trecerii lui Pocitan-ben-Pehlivan, pe sub poarta „Mekăi pămîntești", în timp ce pe sine se vede trecînd pragul adevăratei Meka, a aceleia „cerești". Parabola destul de simplă are o morală explicită : numai răsplata celui virtuos este adevărată și ea constă în propria-i virtute, în puterea credinței, a împăcării sufletului care are conștiința propriei purități. Viziunea din finalul ei este reprezentarea simbolică a acestei împăcări.

Poemul în proză „Meka și Meka". ↓ parabola „Mekăi cerești".

Acest sîmbure epic capătă în „Noaptea de decemvrie" profunzime prin expresivitatea unei construcții poetice complexe, romantică prin temă și prin tonul patetic care absoarbe, dîndu-le o coloratură specifică, elemente ale limbajului poetic modern, parnasian sau simbolist .Structura narativă a poemului, departe de a impune o notă discursivă prozaică, nu numai că nu distonează cu caracterul liric, muzical al versurilor, dar le conferă farmecul deopotrivă vechi și modern al poveștii. Epicul se topește într-o fastuoasă punere în scenă, o veritabilă orchestrație de sunete și de imagini și reprezintă una din principalele modalități de dezvoltare a temei, raportul dintre om și ideal. Mai mult sau

Scanned with OKEN Scanner

Raportul dintre epic și liric.

mai puțin evident, într-un plan profund orice operă literară este tentată de poveste, adică de un univers rotund, închegat, în care existența umană se integrează unui sens. De aceea, nu întîmplător, din cele trei secvențe ale poemului, poetul din camera pustie, Bagdadul și emirul, emirul în drum spre Meka, numai ultima este propriu-zis narativă, în sensul că accentul cade pe relatarea unei întîmplări. Ea este, sub raport semnificativ cea mai importantă secvență pentru că definește poetic raportul amintit.

Motivul condiției poetului în conflict cu o realitate ostilă.

În prima parte, poetul „trăsnit de soartă", într-o atitudine ce îmbină într-un mod dramatic disperarea („Urgia e mare și-n gîndu-i ș-afară") și forța contemplativă („dar fruntea, tot mîndră, rămîne în lună") este pradă unei lumi ostile, morții văzute ca încremenire, înghețare. Semnele exctincției din plan imagistic, folosirea repetată a epitetului „alb"-„albă", a construcției „pustie și albă", versurile izolate devenite refren : „Și luna-l privește cu ochi oțelit", „Și luna e rece în el, și pe cer" se integrează într-un discurs poetic care sugerează contrastiv, prin mijloace muzicale, o tensiune crescîndă. Nenumărate repetiții, acumulările sintactice („Cum latră, cum urlă, cum urcă cu-ncetul"), rima surprinzătoare, depășind orice schemă, contrazic senzația de pietrificare și creează impresia unei lumi frămîntate în profunzime, magma tulbure, chinuitoare și impură din care ia naștere inspirația. Un univers dizarmonic așadar, lipsit de un spirit ordonator. Lexicul dominant se integrează aceleeași categorii semantice a urîtului, a manifestării convulsionate, a materialității excesive — substantive : „viscol", „fiară", „lupi", „crivăț", „haos", „urgie", „gheară" ; verbe : „geme", „sfîșie", „latră", „urlă", „țipă" ; adjective : „sălbatică", „oțelit", „sinistru". O materialitate care amenință și puterea contemplativă a poetului („Și lumile umbrei chiar fruntea i-o cer"), dar care dispare odată cu lumea agresivă căreia îi e caracteristică, în secvența următoare a poemului.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul inspirației.

O înlătură, aproape miraculos, inspirația :
«O flacără vie pe coș izbucnește,
Și urcă palpită, trosnește, vorbește...

„— Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci ?“

— Și flacăra spune : „Aduc inspirarea...
Ascultă, și cîntă și tînăr refii...
În slava-nvierei îneacă oftarea...
Avut și puternic emir, voi să fii.“»

Motiv foarte îndrăgit de romantici, Macedonski revine în dese rînduri la acesta, aducînd de fiecare dată două note esențiale : sugestia de zbor, de elevație și ideea de natură divină (în „Noaptea de ianuarie“ — „cereasca inspirare“, în piesa „Moartea lui Dante Alighieri“ — „cîntecul ce vine de sus, de la zei“). Metafora „arhanghel de aur“ cumulează aceste două note.

Motivul fanteziei care creează un univers compensator al „paradisurilor artificiale“

Prin inspirație, poetul pătrunde într-un spectacol al imaginației neîngrădite, avide de fast și de armonie, grăbite parcă să construiască în planul visului un univers compensator, o iluzie a spiritualității maxime, lipsite de dramă. De cîte ori fantezia macedonskiană a lăsat în urmă amărăciunea și revolta, imaginea clișeu a poetului logodit cu sărăcia, ea a creat acestuia, debordant ,un empireu în care autenticul și artificiul se confundă, simțurile se spiritualizează, iar spiritul este pătruns de senzualitate într-un elan al trăirii totale, depline. De la Baudelaire la simboliști ideea paradisurilor artificiale a fost expresia dorinței de refugiu în libertatea imaginației a unor sensibilități exacerbate pentru care realul e o continuă sursă de suferință. Un asemenea paradis artificial pare Bagdadul, laitmotivul celei de-a doua secvențe a poemului. Apariția cuvîntului rar cu rezonanțe exotice „emir“, „Bagdad“, „havuz“, „minarete“, „djamii“, „oranisc“ a neologismului eufonic *2 neolatin : „roze“, „nuanțe“, „tezaur“, „alabastru“, „silfi“, „lotus“ subliniază pe de o parte, atracția insolitului, a tot ceea ce depășește tiparele comunului, iar pe de altă parte, credința în forța in-

Scanned with OKEN Scanner

cantatorie a cuvîntului, în magia verbală. Lumina, principala caracteristică a acestui spațiu, se materializează, concentrată și pură devine metal sau piatră prețioasă. «Această combinație de feerie și sclipiri multicolore este tipică la Macedonski, mare amator de nestemate autentice sau false, care transpune în poezie aceeași profuziune de inele, cristale și pietre scumpe, proprie parnasianismului, dar în parte, și simbolismului. Ceva din preocupările de colecționar ale lui De Esseintes („À rebours," ch. IV), din gustul pentru inele al lui H. de Régnier („Bagues", „Premiers poèmes"), Stuart Merrill („La chanteuse à la bague". „Poèmes"), Samain („Xantis, ou la vitrine sentimentale"), vor fi ajuns de bună seamă la cunoștința poetului, înclinat încă din tinerețe spre estetizarea naturii, cînd evocă „O lacrimă-n apus de soare" ca „s-o fixez într-un inel"»*3.

Metaforele în lanț aparțin și ele acestui registru luxuriant al feeriei, la antipodul imaginii din prima secvență :

„Bagdadul *cer galben și roz ce palpită,*
Rai de-aripi de vise, și *rai de grădină,*
Argint de izvoare, și *zare-aurită* —
Bagdadul, *poiana de roze și crini* —
Djamii — minarete — și *cer ce palpită.*"

Mai puțin dinamică decît prima secvență a poemului, a doua parte, fără să renunțe la sugestia muzicală, dar impunîndu-i un ritm mai larg, mai potolit, este o revărsare de imagini, obositoare uneori, semnificativă însă pentru importanța egală pe care Macedonski o acordă auditivului și vizualului în poezie. Într-unul din articolele programatice publicate în „Literatorul", „Poezia viitorului" (1892), discutînd simbolismul și instrumentalismul, poetul le consideră puncte de plecare pentru o creație modernă ale cărei coordonate trebuie să fie muzica și imaginea, „aceste două eterne și principale sorginți de idei".

Poetul alunecă prin inspirație într-un plan oniric, într-un spațiu simbolic al perfecțiunii și trăiește un

Scanned with OKEN Scanner

moment prin personajul în care s-a metamorfozat, senzația condiției divine : „E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu.“ Acest moment este imediat contrazis însă : „Dar zilnic se simte furat de-o visare...“ (contradicție subliniată de conjuncția adversativă „Dar“) pentru că sîmburele dramatic consubstanțial naturii sale superior umane va contamina și fantezia.

Tentația altui spațiu, dorința niciodată satisfăcută, himera „orașului preasfînt“ constituie motivul ce structurează narativ ultima parte a poemului. Imaginile ies de sub regimul sufocant al metaforei atotprezente și se supun ritmului accelerat produs de frecvența verbelor și de prezența din nou insistentă a unor repetiții din care se detașează laitmotivul Mekăi : „orașul preasfînt“, „năluca sublimă“, „cetatea din vise“, „albă nălucă“, „visu-i ceresc“, „regina trufașă“, „regina magiei“.

Motivul „himerei“. ↓ antiteza dintre condiția umană meschină și condiția umană autentică.

Strălucirea ei, menționată în termeni care amintesc spațiul mirific al Bagdadului rămîne un fundal îndepărtat al unei încleștări cu răul. Dacă în prima parte a poemului acesta avea chipul amenințător, dar indistinct al haosului, al dezlănțuirii irațională, acum se concretizează în două moduri. E vorba mai întîi de un rău de natură etică care ce referă la o condiție umană meschină, ocolind lupta și suferința implicată de aceasta. Figura cerșetorului surprinsă în liniile dure ale grotescului pune accentul pe latura animalică, larvară a existenței mediocre, supusă instinctului și compromisului :

„Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit,
Hoit jalnic de bube — de drum prăfuit,
Viclean la privire și searbăd la față.“

Ultimului vers îi corespunde ca-ntr-un ecou, dar în antiteză, metafora sub forma definiției poetice, repetate „ochii sunt demoni cumpliți“ referitoare la emirul confruntat cu foamea, cu setea, cu toată povara drumului prin pustiu. Antiteza pune în lumină, în spirit romantic, diferența de trăire dintre cele două personaje. Fața searbădă a cerșetorului este expresia absenței transfigurării sufletești pe care

Scanned with OKEN Scanner

intensitatea dorinței și a căutării i-o conferă emirului.

Celălalt rău, de natură existențială, cel cu care se confruntă personajul principal al visării este simbolizat de pustiu. Termenii care-l circumscriu, numeroși, sînt de fapt sinonimi, variante ale unei unice imagini obsedante : „flăcări de soare", „cer roșu", „cer de oțel", „aeru-n flăcări", „roșu de sînge", „zarea de flăcări", „zarea de sînge". Drumul emirului, alegorie a purificării, pare un spațiu în care durerea („sînge") poate fi echivalentă cu lumina („flăcări"). Sugestia de calvar, de cale fără capăt, paradoxală prin împletirea de monotonie și de tensiune este realizată în primul rînd prin refrenul care, după cum remarca Tudor Vianu [4] „domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski" și realizează „virtutea înfășurătoare și obsedantă" a poeziilor.

Dar poate mai dramatică decît această încleștare cu pustiul în numele unei credințe într-un sens izbăvitor, este conștiința că acesta nu înseamnă decît o iluzie :

„Rămîne nălucă, dar tot o zărește
Cu porți de topaze, cu turnuri de-argint,
Și tot către ele s-ajungă zorește,
Cu toate că știe prea bine că-l mint
Și porți de topaze și turnuri de-argint."

Numai că această iluzie are o putere de fascinație extraordinară care o transformă într-o victorie măcar temporară a spiritului asupra realului agresiv. Finalul poeziei cu revenirea la imaginea camerei înghețate a poetului, după sărbătoarea onirică din a doua parte și tumultul dramatic din ultima, trimite la ideea că și fantezia poate fi „o cetate de vise", un moment privilegiat care dă naștere poveștii și sensului.

---

1. Am reprodus narațiunea după notele lui Adrian Marino la Al. Macedonski, „Opere", II, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 356-361.

Scanned with OKEN Scanner

MEKA ŞI MEKA

Întristarea întîiei zăpezi pătrundea în casă ca o umbră. Dar cu cît înserarea întuneca odaia, flăcările albastre ale focului de surcele ce pîlpîia în soba proaspăt tencuită, se jucau mai vii pe văruiala proaspătă a pereţilor. La gura sobei, cu ochii ţintă aşupra vîlvorării, scriitorul cerca să-njghebeze o poveste. Însă, furate de flăcările roşii şi albastre, gîndurile lui şovăiau ca flacările. E că o mînie năbuşită de multă vreme se umfla, creştea şi sufla vijelios în sufletul scriitorului. E că treptat îşi revedea viaţa cinstită ridicîndu-se din prăpastia zădărniciilor omeneşti. Dar cu cîte năluciri nu începuse el această viaţă ? Se revedea, pornind de la leagăn la mormînt, cu o întreagă caravană de bogăţii sufleteşti. Prietenia, dragostea, frumoasele simţiri, nobilele avînturi îl însufleţiseră cu prisos. Cu toate aceste, dînsul, măcar că surcelele urmau să pîlpîiască în soba proaspăt tencuită, măcar că flacările jucau vii pè văruiala pereţilor, se simţea tot mai singur, tot mai pustiu de gînduri. E că întristarea întîiei zăpezi ce pătrundea în sufletul lui ca o umbră îl înconjura cu dezolarea ce coprinde pe învinşi. Subiectul urmărit fugea astfel, sprinten ca un cerb ce-şi simte pe urme goana vînătorului. Fugea astfel, ca nesipul de sub picioarele unui uriaş. Subiectul urmărit era astfel năluca strălucită a unui ideal glorios.

Ce rău, ce rău făcuse el, însă, acestei lumi, — acestei lumi ce de moarte-i rănise frumoşii efebi, — prietenia, dragostea, frumoasele simţiri şi nobilele avînturi ? Frumoasele simţiri şi nobilele avînturi cu care, odinioară, se visase intrînd pe sub poarta triumfală a izbîndei din urmă, peregrinare pornită printre aceleaşi pustii şi către aceeaşi Mekă de toţi îndrăgostiţii frumoşi ai idealului.

Cărarea cea dreaptă, pînă în mijlocul vieţii, fusese fără abatere călcată de dînsul. În artă, cu neputinţa nu s-apucase o singură dată să stea la tocmeală. Nici limba schimbase în gerg *, nici arta în speculă de industrie. Mersese veşnic nainte cu ochii săi ţintă pe ideal.

Şi sărmanul scriitor simţea întristarea întîiei zăpezi, şi întristarea întîiei zăpezi apăsa ca o umbră pe sufletul lui.

Dar flacările pîlpîiau tot mai vii şi se încolăceau supte pe coşul sobei în sus.

---

* *Jargon, de la it., gergo.*

Și fu o clipă cînd umbra nu mai apăsă pe inima sărmanului scriitor, căci o limbă de foc, limbă albastră și roșie, statornici gîndurile lui întunecate și împopulă pustietatea din sufletul lui.

Iar Duhul Sfînt cu limbă de foc vorbi :

«Scrie că a fost odată la Bagdad, — măcar că povestea mea nu e trasă din *Halima*, nici din altă carte, ci cu totul nespusă și curat născocită de mine, — scrie că a fost odată la Bagdat un anume Mohamed-ben-Hasan-ben-Ali, iar fără să mai despreţuiești izbînzile lumești, tipărește-o mai întîi în românește și franțuzește-o pe urmă din necazul dușmanilor tăi.»

Scriitorul, fără întîrziere, scrise că a fost odată la Bagdat un anume Mohamed-ben-Hasan-ben- Ali.

Iar Duhul Sfînt, în chip de limbă de foc, grăi de iznoavă și astfel :

«Că Mahomed-ben-Hasan-ben-Ali trăgea să moară. Cheamă la sine pe fătul său, pe Ali-ben-Mohamed-ben-Hasan :

Fii cu luare-aminte și ascultă la zisele mele, rosti, cum trăgea să moară, bătrînul. Averi nenumărate îți las : seizi și robi cu sutele, pistoale ghintuite cu înflorări de argint, cuțite și frîne cu împietriri de diamante. Mătăsăriile de Egipet, albe ca zăpada, sau cu vergi sîngerii și albastre pe fundurile portocalii, cepkene (cepchen = haină boierească scurtă, cu mînecile despicate care se purta pe umeri, n.m.) de catifea havaiiè (= azurie, n.m.) înstelate cu mărgăritare umplu lăzile, și chiar, pentru hamina (= femeie n.m.) dragă inimii tale în chichița lădiței de chiparos lucrată în sidefuri ca-n raze de curcubeu, în chichița lădiței de chiparos, vei găsi o sută douăzeci coți tulpan de „daca“. Chitiți împreună, atît de subțire le e țesătura, trec printr-un inel. I-am cumpărat din India, de la Benares, și i-am păstrat anume pentru tine, pentru draga inimii tale, va fi un dar de o jumătate „baltă rupii“ (= o sută douăzecișicinci mii lei. Vezi Jacolliot, „Voyage au pays des Fakirs charmeurs“ ; p. 15, nota lui A. M.) În hasna, saci cu mahmudele nu vei putea să-i pridideşti la numărătoare, ci va trebui să le măsori coprinsul cu baniţa. Grădina o cunoști : un sfert colinzi prin dînsa, și nu-i dai de fund. Apele gîlgîietoare-n havuzuri de porfir roșu, în havuzuri de matostat și marmură scoase din vechile săpături de la Paros, de astăzi încolo pentru tine vor cînta. Pîrîiele ce-o șerpuiesc, domoale sub sălcii pletoase, jalnice sub negrii chiparoși, pîrîiele ce-o șerpuiesc, guralive și vesele de-a lungul poienii verzi smălțată cu flori pembe, cu flori liliachii și albe, de-a lungul poienei verzi, așternută ca un covor de Persia, de astăzi încolo, pîrîiele ce-o șerpuiesc numai pentru tine vor schinteia în soare cu solzii de aur ai peștilor, cu nesipul de

aur al fundului, cu solzii de argint ai peștilor, cu nesipul de argint al fundului. Dar hergheliile mele, caii mei arăbești, armăsarii mei de pustie ! Șelele lor de catifea, frînele lor de aur nu sînt decît giuvaiere, nu sînt decît catifea atuncia cînd nu sînt aur ! Și iată acum pe de rostul, că știi o parte aproape din tot ce-mi rămîne în urmă. Dar fătul meu ,fătul meu, e un lucru pe care tu nu-l știi. Nu știi c-această avere n-am agonisit-o umblînd în calea cea dreaptă.»

Și vocea bătrînului, slabă, se făcea tot mai slabă.

«Făgăduiește-mi, apucă să mai zică, făgăduiește-mi că tu nu vei face ca mine !... din calea cea dreaptă nu te vei abate.»

Fiul căzu în genunchie și plîngînd se legă către tatăl său ! Și vocea bătrînului, slabă, se făcea mereu tot mai slabă, dar tot apucă să mai zică :

«Mor de acuma mulțumit căci sufletul meu răscumpărat se va urca treptat către raiul prooroculuí.»

Și Mohamed-ben-Hasan-ben-Ali, crucindu-și brațele-n pace închise ochii de veci !

Și anii trecură de-atuncea, dar vorbele lui rămaseră în mintea fiului său.

Și el pe calea cea dreaptă urmă.

Și sufletul bătrînului, răscumpărat, urca treptat către raiul proorocului.

Pe tînăr însă îl muncea o dorință : Ar fi vrut și el să se ducă la Meka, să treacă și el pe sub poarta sfintei cetăți. Dar pînă acolo calea era lungă, și ca să nu se primejduiască s-ar fi căzut să ocolească pustia. S-ar fi căzut să ocolească pustia, și dacă ar fi ocolit-o și-ar fi călcat jurămîntul cu care se legase către tatăl său : că numai calea cea dreaptă o va păstra, de toate cele piezișe lepădîndu-se.

Dar pe cît era îngrijit să-și croiască drumul spre Meka pe mijlocul pustiei, pe atît dorința sa îl muncea mai mult. Pe atît îl muncea mai mult dorința ca să ajungă să treacă și el peste poarta strălucită a sfintei cetăți.

Și Ali-ben-Mahomed-ben-Hasan își înarmă într-o zi seizii ;

și strînse trei sute de cămile ;

și porunci să i se aleagă din herghelie două sute cai ;

și urmat de trei sute robi, înconjurat de două sute seizi, ieși din porțile Bagdadului ;

dar cînd ieși din porțile Bagdatului se opri să privească o clipă zidurile albe ale orașului, minaretele de pe care hogii vesteau răsăritul soarelui ;

iar pînă să se dezmeticească din amintirile ce-l năvăliseră, văzu pe cămila lui cea înaltă și de sub cortul lui de mătase stacojie, văzu că soarele răsărise și că-și prăfuia aurul peste orașul prea iubit ;

și cînd își luă rămas bun de la orașul prea iubit două lacrimi mari îi umplură ochii ;

și ceru să i se aducă un sahan plin cu apă de la fîntîna din vale, adăpostită de curmalul sub care se jucase copil ;

și sahanul i se aduse plin cu apă.

La urmă Ali-ben-Mohamed-ben-Hasan porunci ceaușului să rînduiască pornirea cea de isnoavă,

dar un drumeț, zdrențos și plin de praf, răsări în albăstrimea dimineții, ivindu-se de pe o potecă lăturalnică drumului mare ;

și drumețul se opri la fîntîna din vale și se odihni o clipă sub curmalul unde Ali se jucase copil ;

atunci, de sub cortul lui de mătase stacojie și de pe cămila lui cea înaltă, strălucitul călător voi să afle cine este drumețul zdrențos, cine drumețul plin de praf ;

și-și apropiă cămila de curmalul unde se jucase copil :

— Mă numesc Ali-ben-Mohamed-ben-Hasan și mă duc la Meka. Tu cine ești ? Tu unde te duci ?

— Mă numesc Pocitan-ben-Pehlivan și ca tine mă duc la Meka.

Iar auzind aceste, strălucitului călător mare milă i se făcu și zise :

— Dar bine, cum ai să ajungi tu, Pocitan-ben-Pehlivan, la Meka, cînd eu și nu știu dacă voi fi destoinic să desăvîrșesc așa călătorie ?

Iată însă că-mi este milă de tine .

Și-l pofti să încalece unul din armăsarii lui și să-i fie lui oaspe pe tot timpul cît va ține drumul.

Dar drumețul răspunse :

— Păstrează-ți armăsarii, căci poate să ai nevoie de ei. Cît despre mine, grijă să n-ai, că fiecare umblă cît poate și pe drumul pe care și-l alege.

Apoi, drumețul zdrențos și plin de praf se sculă de sub curmal ;

și-i aruncă o căutătură ciudată ;

Scanned with OKEN Scanner

și apucînd-o la stînga, se făcu nevăzut la cotitura potecii lăturalnice.

Urmă strălucitul călător zile, urmă nopți, croindu-și cărarea de-a dreptul pe mijlocul pustiei ;

și-l înconjurau seizi ;

și pustia gemea sub povara celor trei sute cămile ;

și cînd sosea la un ostrov de verdeață, era slujit de tot atîția robi ;

dar una cîte una, foalele cu apă se goleau, dar una cîte una, trăiștile cu merinde se deșertau.

Și pustia se răzlețea tot mai departe, și Meka, Meka, cetatea sfîntă, tot nu se zărea.

Iar una cîte una muriră cămilele ; iar unul cîte unul muriră caii ; iar numai oamenii mureau cîte doi-doi și cîte trei.

Și nesipul era semănat cu oase și cu leșuri ;

și paseri de pradă întunecau văzduhul ;

iar pustia se răzlețea tot mai departe, și Meka, Meka, cetatea cea sfîntă, tot nu se zărea.

Și într-o zi cînd soarele dogoritor prăfuia străluciri orbitoare Ali-ben-Mohamed-ben-Hasan rămase singur sub cortul lui de mătase stacojie și pe cămila lui cea înaltă ;

dar cînd rămase singur ,iată că i se arătă și Meka, Meka, cetatea cea sfîntă, ce licărea la marginea pustiei ;

și degeaba îi era îngustat gîtlejul de sete ;

și degeaba îi era strîmtat pîntecul de foame ;

coperișurile poleite ale geamiilor, brîul alb și rîzător al zidurilor Mekăi licăreau la marginea pustiei ;

și nu mai simțea nici setea, nici foamea ;

și striga : „Alah, il-Alah, nu este decît Alah“ ;

și-și repezea cămila înainte ;

și cămila despica depărtarea ca gîndul ;

dar Meka, Meka, cetatea cea sfîntă, tot nu se apropia ;

și pe cît dînsul înainta, pe atît coperișurile poleite ale geamiilor se trăgeau înapoi ;

și de brîul alb și rîzător al zidurilor nu-l apropia nici goana cămilei, nici zborul gîndului ;

dar în vremea aceasta soarele cobora, cobora ;

dar în vremea aceasta cămila se împleticea, se împleticea ;

dar în vremea aceasta „Alah il Alah“ era un strigăt ce scădea, ce scădea ;

Scanned with OKEN Scanner

iar în aceeași vreme, ochii lui Ali-ben-Mohamed-ben-Hasan vedeau în zarea depărtării pe drumețul zdrențos și plin de praf trecînd pe sub poarta strălucită a Mekăi pămîntești ;

însă tot în aceeași vreme, ochii i se umpleau și de o altă vedenie, și cămila ce cădea îl rostogolea pe nesipul arzător al pustiei ;

iar Ali-ben-Mohamed-ben-Hasan trecea și el pe sub o poartă, — pe sub poarta triumfală a Mekăi Cerești.“

2. *Tudor Vianu*, „Alecsandri, Eminescu, Macedonski“, Editura Minerva, București, 1974, p. 218.

3. *Adrian Marino*, „Opera lui Alexandru Macedonski“, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 396.

4. *Tudor Vianu*, op. cit., p. 219.

PLUMB

George Bacovia

Dormeau adînc sicriele de plumb
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou... și era vînt...
Și scîrțîiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig
Stam singur lîngă mort... și era frig...
Și-i atîrnau aripele de plumb.

COMENTARIU

Poezia „Plumb“ dă titlul primului volum al lui Bacovia, publicat în 1916, cel mai valoros dintre toate, prin maniera poetică pe deplin maturizată, inconfundabilă, de un „bacovianism“ din care își trag substanța și celelalte volume : „Scîntei galbene“ (1926), „Cu voi“ (1930), „Comedii în fond“ (1936). „Stanțe burgheze“ (1946).

Scanned with OKEN Scanner

Poezia este structurată de un cuvînt-cheie cu valoare de simbol : „plumb".

Cîteva din laitmotivele creației de ansamblu, moartea, singurătatea, vîntul, frigul, amorul se subordonează aici motivului central exprimat prin metafora-simbol din titlu, reluată în șase din cele opt versuri ale poeziei. Cultivat de toată poezia și literatura lumii, revendicat de școala simbolistă ca formă de expresie esențială a sa, alături de tehnica sugestiei muzicale și de sinestezie, simbolul este o imagine care concentrează o multitudine de sensuri, cu neputință de formulat într-o decodare clară și exhaustivă. Cuvîntul-cheie „plumb" proiecție a unei stări sufletești apăsătoare, prin reluare obsedantă, se detașează de context, se individualizează, capătă însemnele unui atribut general. Imagine a materialității dense, sufocante și dominante, în fiecare din cele șase apariții este în poziția atributului pe lîngă substantivele : „sicrielé", „flori", „coroanele", „amorul", flori", „aripile", acaparînd aproape în întregime funcția calificativului în text (o singură excepție, „funerar vestmînt" în care atributul „funerar" e și el din aceeași categorie semantică). Determinant unic, el egalizează totul, șterge contururi, îmbracă obiectele ce compun universul imaginativ în uniforma cenușie a morții.

Caracterul obsesiv al imaginii.

Revenirea simetrică a calificativului „de plumb" subliniază în plan imagistic o obsesie. Același caracter schematic se înregistrează și la nivelul frazei poetice [1], iar organizarea sintactică este revelatoare : propoziții principale (cu o excepție) în raport de coordonare prin juxtapunere sau copulativ, transmițînd astfel impresii egale în importanță. O simetrie care punctează motononia exasperantă apare și la nivelul construcțiilor propozițiilor din cele două strofe :

Caracterul schematic al organizării sintactice.

I. 1. predicat-complement-subiect-atribut
2. subiect-atribut-atribut-subiect
3. predicat-complement-complement-predicat-subiect
4. predicat-subiect-atribut

II. 5. predicat-complement-subiect-atribut-atribut
6. complement-atribut-predicat-predicat-complement

Scanned with OKEN Scanner

7. predicat-complement-complement-predicat-subiect.

8. complement-predicat-subiect-atribut

Versul care iese din schemă atît la nivelul construcției propoziției, cît și la acela al frazei (singura subordonată din text este : „să-l strig“) este versul al șaselea : „Pe flori de plumb, și-am început să-l strig“. El se detașează de ansamblul poeziei prin exprimarea unei zvîcniri de revoltă, de opoziție disperată față de acest spațiu al împietririi și al solitudinii. Între „Stam singur în cavou... și era vînt...“ și „Stam singur lîngă mort... și era frig...“ strigătul este o notă discordantă, dar nu singulară, în atmosfera de dizolvare a personalității, de înregistrare resemnată a semnelor izolării, ruperii oricărei punți de legătură între eul care contemplă și lumea în cădere.

Motivul morții și al însingurării.

Semnele acestei discordanțe, explicite la nivel sonor prin cuvintele cu rezonanțe onomatopeice stridente „scîrțîiau“, „strig“, „frig“, devin mai acute prin introducerea în strofa a doua a motivului „amorului“. Frecvența cuvîntului la Bacovia, în dauna sinonimelor „iubire“, „dragoste“, „patimă“, se explică prin conotația de sentiment supus perisabilității și chiar unei distructive conștiințe a inautenticului. El se acordă cu o lume lipsită de iluzie, incapabilă de altă profunzime decît a trăirii sfîrșitului. De altfel versul „Dormea întors amorul meu de plumb“ este expresia izolării în moarte, a îndepărtării definitive de viață, de orice poartă a comunicării. Sentimentul straniu pe care îl încearcă subiectul liric în apropierea mortului se naște din impresia înstrăinării, a unei rupturi între viață și moarte, greu de acceptat și, mai ales, de înțeles. Imaginea celui care murind își întoarce fața de la celălalt, tulburătoare prin sugestiile de neîmpăcare, teamă de necunoscut, enigmă fără sorți de descifrare, apare aproape în aceeași termeni, în ciuda modalităților literare extrem de diferite, la Sadoveanu (visul Vitoriei din „Baltagul“) și la Marin Preda (episodul morții mamei din „Cel mai iubit dintre pămînteni“).

Scanned with OKEN Scanner

Motivul inautenticității.

Deși prezență dominantă, moartea nu pare familiară, la Bacovia. Continua stare anxioasă se datorează confruntării cu acest principiu care structurează totul, absurd, imprimînd lucrurilor tenta țipătoare a căderii în gol sau a artificiului. Există în universul poeziei, pe lîngă imaginile pustiului, ale singurătății (sicriele, cavou, vînt, frig) și reprezentări din sfera decorativului, a kitschului ce caricaturizează viața, îi sugrumă autenticitatea : „flori de plumb", „coroanele de plumb". Acestea din urmă, prin nota de sărăcie, de prozaism și de fals împing, sentimentul morții către derizoriu, către lipsa de semnificație, într-un absurd în care singurul element viu și cert rămîne senzația de o acuitate neobișnuită („vînt" și „frig" sînt substantivele care „scapă" de atributul „plumb").

Prin rima sonoră, gravă („plumb" — „plumb" — de două ori), elegiacă („vesmînt" — „vînt") sau ascuțită („strig" — „frig") și prin ritmul iambic, integral sau parțial, poezia ne lasă gustul unei însingurări iremediabile.

---

1. *Mihail Petroveanu,* cap. „Ars combinatoria" în „George Bacovia", Editura pentru Literatură, București 1969.

LACUSTRĂ

George Bacovia

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val,—
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

Scanned with OKEN Scanner

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărind, tot așteptînd...
Sunt singur și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

COMENTARIU

Dincolo de recuzita specific simbolistă a creației bacoviene, orașul provincial, fanfare, fecioare clorotice, amanți ciudați, cafenele, cîrciumi, spleen-ul ca „intuiție a vidului tuturor lucrurilor, inclusiv a naturii și chiar a propriului eu“ [1], poetul găsește în sugestia muzicală spiritul autentic simbolist, acela pentru care limbajul, în ipostaza cuvîntului, nu pare în măsură să comunice experiența lirică. Există și în cazul lui ca și la Blaga o obsesie a tăcerii (de altfel în ultima fază a activității poetice este tentat de poemul redus la cîteva expresii, uneori chiar monosilabice). Diferența este, însă, fundamentală. Tăcerea lui Blaga implică întotdeauna o semnificație, chiar maximă, este muțenia ca efect al pătrunderii în misterul existențial, atitudinea de fertilă uimire în fața lumii. Cea bacoviană trădează, în schimb, o imensă oboseală, resimțirea existenței ca pură suferință, în absența oricărei sublimări, oricărei investiri cu un sens. Muzica, văzută de simboliști ca expresia cea mai adecvată caracterului inefabil al liricii, reprezintă în acest caz tentația cuvîntului redus la simpla sonoritate, gest schițat numai al vorbirii, deposedat de orice emfază, esențial și direct ca un strigăt.

Sugestia muzicală și obsesia tăcerii.

Absenței aproape totale a figurilor de stil clasice din „Lacustră“ (volumul „Plumb“, 1916) este sem-

Scanned with OKEN Scanner

nificativă. Forța imagistică a cuvîntului dispare lăsînd locul tonalității minore a ritmului iambic întrerupt destul de des de jocul accentelor, în surdină însă, ca-ntr-un lamento stingher, fără amplitudine, dar persistent :

„De-atîtea nopți aud plouînd, -⊥/-⊥/-⊥/-ı
Aud materia plîngînd -⊥/-⊥/-(-)-ı
Sunt singur, și mă duce-un gînd -⊥/-(-)-⊥/-ı
Spre locuințele lacustre. -(-)-ı/-(-)-⊥/- / 2

Ritmul iambic — tonalitate minoră accentuată prin pierderea unor accente.

Desfășurarea sincopată a ritmului este prezentă pe tot parcursul poeziei :

II -(-)-ı/-⊥/-ı/-
-ı/-(-)-⊥/-ı/
-ı/-ı/-(-)-ı/-
-⊥/-⊥/-(-)-⊥/

III. -ı/-⊥/-(-)-⊥/-
-⊥/-ı/-(-)-ı/
-⊥/-(-)-⊥/-⊥/-
-⊥/-(-)-ı/-ı/

IV. -ı/-⊥/-ı/-ı/
-(-)-ı/-(-)-⊥/
-⊥/-(-)-ı/-ı/
-(-)-⊥/-(-)-ı/-

Motivul ploii.

Versul care respectă schema ideală a iambului, primul din poezie, introduce motivul pluvial. Semn al unei realități exterioare, ploaia se încarcă la Bacovia, ca orice imagine de altfel, cu un sens negativ, opresiv, torturant. De fapt e impropriu spus, imagine, pentru că nu există în configurarea acestui motiv elemente vizuale : ploaia se aude („aud plouînd“, „aud materia“...) sau se simte („În spate mă izbește-un val“, „Și simt cum de atîta ploaie“). Acuitatea percepției este sporită pînă la expasperare, contactul auditiv sau cel tactil presupun o mai directă

Scanned with OKEN Scanner

comunicare între lumea exterioară și cea interioară a subiectului liric. Nu mai există distanța pe care văzul o păstrează între acestea (să ne gîndim numai la faptul că ideea de contemplație, cu conotația ei de detașare, trimite la privire).

Identitatea exterior-interior (ploaie = plîns).

Nu mai există, distanță, în ultima instanță, nici între exterior și interior, totul se confundă în nediferențierea materiei care se tînguie. Personificarea metaforică din „Aud materia plîngînd", de o expresivitate neobișnuită, are aceeași concizie și capacitate de a surprinde singurătatea absolută ca un vers din postumele eminesciene: „De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și". Motivul ploii, devine motivul plînsului, natura pare proiecția unei interiorități maladive, frămîntate între izolare și așteptare.

Hipertrofierea auzului duce la percepția halucinantă a lichefierii universului, a dezagregării generale sub presiunea ploii care se înfiltrează în toate formele. Simțurile încordate nu mai înregistrează decît acest ritm catastrofic, melodia pură a alunecării în neant. Reluarea primei strofe în final, cu excepția unui vers, monorima în — „înd" („plouînd", „plîngînd". „gînd"), rima încrucișată *(val", „mal", „găsesc"* — *„prăbușesc")* sînt alte elemente de tehnică muzicală din plan compozițional care accentuează senzația de „sfîrșit continuu" [3], de agonizare perpetuă.

La fel de puternică este și imaginea regresiunii în timp, a întoarcerii în anistorie, la sălbăticia originară a lumii. Ea proiectează omul, ca și viziunea sfîrșitului universal, în perspectivă cosmică și-i atribuie o fatală situare într-un moment de criză. Spaima, tentația instinctivă a izolării, singurătatea, puse în seama condiției primitive a începutului umanității dobîndesc sensul definitoriu al trăirilor ancestrale. Gîndul îndreptat „spre locuințele lacustre" este întoarcerea către un adevăr pe care poetul îl recunoaște ca fiind și al său într-un fel de paradoxală solidaritate a însingurării. Este vorba

Motivul întoarcerii în anistorie

Scanned with OKEN Scanner

de adevărul unei condiții precare, anxioase, a individului condamnat la o interioritate neputincioasă, silită să simtă ritmul monoton, străin și obsedant al materiei dezlănțuite.

Motivul absenței timpului.

Transpunerea într-o lume primitivă este cu atît mai posibilă cu cît în universul bacovian nu există evoluție, ci doar un prezent reiterat (verbele cu funcție predicativă, exceptînd unul, sînt toate la prezent, ca de altfel în majoritatea poeziilor lui Bacovia). Construcția „un gol istoric" sugerează absența timpului [4], imposibilitatea ieșirii dintr-un punct mort, zbuciumul zadarnic. Timpul nu mai măsoară o devenire, nu mai are substanță deci și devine o formă goală, această reluare sincopată a agoniei. Expresia lingvistică, săracă și la fel de obsedant monotonă, pare crescută organic din ea, lipsită de artificiu [5]. Cuvîntul caută sprijin în ritm, simțindu-l mai aproape de latura irațională și inefabilă a existenței.

---

1. *Mihail Petroveanu*, „George Bacovia", Editura pentru Literatură, 1969, p. 119.

2. Parantezele ( ) se referă la a doua silabă a piciorului metric iambic care uneori pierde accentul. În acest caz succesiunea — (—) — ⊥ este egală cu un peon IV, o unitate formată din patru silabe, cu accentul pe ultima.

3. *Ion Caraion*, „Sfîrșitul continuu", Editura Cartea Românească, București, 1977.

4. În varianta inițială a poemei, publicată în 1903 ideea nonevoluției este evidentă :

„Sunt mii de ani de-atunci, și totuși
Pe-aceleași vremuri mă găsesc..."

Punerea în paralelă a celor două variante în Ieronim Tătaru, „Comentarii stilistice și literare", Editura Didactică și Pedagogică, București, 1983.

5. *Apud Dinu Pillat*, „Pe marginea unei poezii de Bacovia", în „Itinerarii istorico-literare", Editura Minerva, București, 1978.

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

Lucian Blaga

„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc

Scanned with OKEN Scanner

în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
și tot cé-i ne-nțeles
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte."

Arta poetică : poezia și misterul existențial.

Poezia care deschide volumul de debut al lui Blaga din 1919, „Poemele luminii" este una din nenumăratele meditații pe tema rostului creației poetice, a tipului de cunoaștere pe care aceasta o implică (amintim printre altele : „Către cititori" și „Noi cîntăreții leproși" din volumul „În marea trecere", „Biografie" din volumul „Lauda somnului", „Domnițele" și „Poetul" din volumul „Nebănuitele trepte"). Metafora din titlu, „corola de minuni a lumii", trimite cu gîndul la o obsesie timpurie a autorului, obsesia misterului, devenită mai tîrziu [1] axă a gîndirii sale filozofice. Într-un articol din 1915, Blaga afirmă : „Nu pot să nu admit o viață care se ascunde în dosul aparențelor (...). De pretutindeni auzim zvonul necunoscutului, și cineva ne spune că atunci suntem mai valoroși, cînd prin entuziasmul sau iubirea noastră, printr-un gînd sau faptă mare adîncim și mai mult misterul acelei lumi..." [2]. Pentru o astfel de gîndire, întoarcerea reflexivă către orizontul mereu inefabil al liricii este firească. Ambiguitatea intrinsecă poeziei presupune această legătură paradoxală cu misterul existențial pe care în-

Scanned with OKEN Scanner

cearcă să-l exprime, dar nu definindu-l, nu dîndu-i un nume cert, ci aproximîndu-l în cercuri, sugerîndu-l printr-un joc de imagini și de idei care-l adîncesc, îl potențează, cu o expresie a lui Blaga.

Metaforă revelatorie și metaforă plasticizantă.

Forma de expresie lirică adecvată acestui scop este metafora revelatorie. În studiul intitulat „Geneza metaforei și sensul culturii", publicat în 1937, inclus mai tîrziu în trilogia din 1944, ea este considerată ca una din manifestările proprii modului specific uman de a exista în orizontul misterului. Prin forța pe care o are, de a spori semnificația faptului la care se referă se detașează de celălalt tip de metaforă, metafora plasticizantă, care are rolul de a depăși insuficiența expresiei directe, caracterul ei abstract, schematic, dar care, sub raport semnificativ, nu aduce nimic nou, după părerea lui Blaga (un exemplu din studiul amintit : metafora „cicoarea ochilor" pentru „ochi albaștri"). Unul din exemplele de metaforă revelatorie, alegoria din „Miorița", este semnificativ pentru valoarea expresivă a figurii : moartea văzută ca nuntă și natura ca o imensă biserică impun o viziune mai puțin obișnuită asupra existenței. Totuși, granița dintre aceste două tipuri nu poate fi determinată exact. Ceea ce reiese însă destul de clar din discuție este faptul că Blaga vede în poezie, prin expresia ei de maximă substanță artistică, o inepuizabilă sursă de emoție și de gînd. Limbajul în general, cel poetic, în special, se contaminează de acest adevăr, întrezărit tot timpul parțial, sub forma revelației, rămînînd deci o continuă tentație. Limbajul exprimă în aceeași măsură în care ascunde. De aceea va fi structurat pe paradox, pe antinomie, pe vag și va fi obsedat de tăcere (vezi „Autoportret" din volumul „Nebănuitele trepte").

Poezia — formă de cunoaștere :

Tema creației „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", poezia ca formă esențială de cunoaștere, cu un limbaj specific, impune structurarea acesteia pe relația subiect cunoscător („eu" și „alții", „lumina altora")—obiect al cunoașterii („corola de minuni a lumii"). În ambele cazuri termenii se caracterizează

Scanned with OKEN Scanner

a) subiectul cunoscător exprimat prin „eu" și „lumina altora".

prin indeterminare, prin păstrarea unui echilibru între dezvăluire, numire, pe de o parte, și refuzul acesteia pe de altă parte. Subiectul cunoscător este dublu : exprimat prin pronumele personal „eu" și subînțeles prin cel nehotărît „alții". Pronumele, prin natura lui de substitut al unui nume trimite doar la o posibilă definire. El nu are capacitatea de a numi, ci doar de a ține locul unei numiri care la Blaga nu va deveni niciodată act. Cuvîntul rămîne astfel la jumătatea drumului între tăcere și vorbire, receptacol al amîndurora. În același timp aparițiile repetate ale pronumelui personal „eu" subliniază latura subiectivă, personală a experienței poetice, ea însăși un adevăr care opune rezistență descifrării.

b) obiectul cunoașterii exprimat prin termeni abstracți, metaforici.

În planul obiectului, termeni și determinați abstracți, în cea mai mare parte la sensul figurat, creează un limbaj metaforic dens, aproape total, avînd drept efect obscurizarea imaginii la care se referă și păstrarea ambiguității inițiale a metaforei titlu. Revenirea la aceasta prin alte denumiri : „tainele", „vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric", „întunecata zare", „tot ce-i ne-nțeles", nu aduce note lămuritoare, sugerează numai imposibilitatea de a se opri la un nume definitoriu, exact, pentru o realitate prin natura ei indefinibilă. Foarte interesantă pentru condiția echivocă a cuvîntului, pentru truda lui de a se constitui într-un nume este construcția : „vraja nepătrunsului ascuns în adîncimi de întuneric". Centrul ei se referă la obiectul cunoașterii și este un participiu cu valoare substantivală : „nepătrunsului". Numai că grupul poate fi citit și altfel : cu adjectivul provenit din participiu, „ascuns", drept nucleu (substantiv) pentru care „nepătrunsului" devine adjectiv calificativ. Jocul acesta între adjectiv, semn al atributului și substantiv, semn al esenței, surprinde parcă limbajul în plină facere, structurîndu-se pe măsură ce încearcă să spună ceva. De altfel comunicarea prin ingabament dă simultan iluzia continuității și a întreruperii. Ritmul versului liber se naște din încercarea dramatică de a da expresie inexprimabilului.

Scanned with OKEN Scanner

În aceeași ordine de idei există o tentație, pe lîngă cea metaforică, a termenului negativ, a delimitării prin negație („nepătruns", „ne-nțeles", dar și „taina" „ascuns", „întuneric", „întunecata zare" sinonime cu „necunoscut"). Tentația constituie efectul legăturii paradoxale între cuvîntul care încearcă să afirme, să definească și realitatea ce se refuză circumscrierii (a se compara cu versurile lui Eminescu din „Luceafărul" generate de aceeași contradicție : „Dar unde ajunge nu-i hotar / Nici ochi spre a cunoaște" și „Nu e nimic și totuși e").

Frecvența termenilor negativi.

Singurii termeni mai concreți din text „flori", „ochi", „buze", „morminte", complemente circustanțiale în cazul primei apariții, sînt reprezentarea universului existențial în împletirea viață-moarte, spațiu al tainei, al minunii. În același fel, ca manifestare vizibilă a unei relații ascunse, se structurează imaginea lună-noapte. Realul, semn pentru altceva, se încarcă de o sacralitate difuză, a cărei expresie, cea mai puternică, este lumina.

Cuvîntul cel mai frecvent [2] în creația poetică blagiană, laitmotiv al volumului de debut, el constituie puntea de legătură dintre subiectul cunoscător și obiectul cunoașterii. În prima parte a poeziei pînă la conjuncția adversativă „dar" e vorba de „lumina altora" cu proprietatea de a strivi, a ucide, a sugruma tainele. În opoziție cu acesta apare cealaltă „lumină", proprie „eu" — lui rostit cu insistență, cu rolul de a spori, a îmbogăți taina prin fiorii, „sfîntului mister". Paralela cu conceptele de cunoaștere paradisiacă și cunoaștere luciferică [3] se poate face, dar ar fi abuziv și inexact să identificăm „lumina altora" cu primul tip de cunoaștere și lumină „eu"-lui cu al doilea tip. Ar fi abuziv pentru că o imagine poetică nu se confundă cu un concept filozofic, dar forțînd lucrurile și încercînd această echivalență vom constata că nu există destule informații în text care să o facă posibilă. „Lumina" care aparține minții, rațiunii, poate să aparțină la fel de bine cunoașterii paradisiace ca și celei luciferice, în ipostaza de plus-

Cunoaștere paradisiacă și cunoaștere luciferică.

Scanned with OKEN Scanner

cunoaștere, pentru că între ele diferența este de atitudine și de metodă, nu se referă la facultățile cognitive.

Cunoașterea prin iubire (= sentiment metafizic).

Dacă ne rezumăm la textul poetic, o idee este evidentă : există o cunoaștere prin rațiune, restrictivă, alienantă chiar (vezi duritatea vorbelor legate de aceasta) și alta, singura adecvată adevărului existențial, al cărei atribut apare în finalul poeziei, în singura propoziție cu intenție vădit lămuritoare, o propoziție cauzală : „căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte". Este deci, iubirea. Misterul din lucruri se naște astfel din interacțiunea subiect cunoscător, animat de iubire, obiect al cunoașterii, plutind în magia inefabilului. „Corola de minuni a lumii" devine posibilă prin miracolul întîlnirii dintre existență și cunoaștere. Iubirea suprimă distanța dintre subiect și obiect într-o armonie atît de apăsat exprimată prin sugestia circularității din metafora titlu. Iubirea, în sensul ei cel mai cuprinzător, animă întregul demers creator al lui Blaga și este echivalentă cu un sentiment metafizic, cu resimțirea realului ca sacru prin el însuși și prin sensul ascuns în el. «Există în acceptarea unui înțeles care ne scapă o atitudine de profundă sfială, aproape de umilitate, contrară spiritului prin definiție orgolios, iscoditor, „luciferic", al năzuinței cognitive. O atitudine care echivalează cu un sentiment al sacrului»[4].

1. În cele patru trilogii care urmăresc probleme de filozofie și de filozofia culturii, „Trilogia cunoașterii" — 1943, „Trilogia culturii" — 1944, „Trilogia valorilor" — 1946 și „Trilogia cosmologică" din care a fost realizată doar prima parte „Diferențialele divine" — 1940 ; menționăm că studiile din trilogii au fost publicate și separat începînd din 1931 cu „Eonul dogmatic".

2. Cf. Mircea Borcilă, „Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga" în „Studii de limbă literară și filologie", vol. III, București, Editura Academiei, 1972, p. 114.

3. Concepte definite în „Trilogia cunoașterii". Cunoașterea paradisiacă este neproblematică, încre-

Scanned with OKEN Scanner

zătoare în intuiție, abstracție, imaginație, presupune rigoare și certitudine. Cunoașterea luciferică provoacă o criză în obiect, criză ce îl despică într-o parte care se arată (fanică) și una care se ascunde (criptică). Ea începe deci prin punerea unei probleme (deschiderea unui mister) și în funcție de modul de rezolvare este de mai multe feluri : plus-cunoașterea — atenuează misterul, zero-cunoașterea — îl permanentizează, minus-cunoașterea — îl intensifică.

4.1. Negoițescu în revista „Familia", nr. 7 1967. Citat după Mariana Șora, „Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga", Editura Minerva, București 1970, p. 131.

RIGA CRYPTO ȘI LAPONA ENIGEL

Ion Barbu

— Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,
De cuscrul mare dăruit
Cu pungi, panglici, beteli cu funtă,

Mult-îndărătnic menestrel,
Un cîntec larg tot mai încearcă,
Zi-mi de lapona Enigel
Și Crypto, regele-ciupearcă !

— Nuntaș fruntaș !
Ospățul tău limba mi-a fript-o,
Dar cîntecul tot zice-l-aș,
Cu Enigel și riga Crypto.

— Zi-l, menestrel !
Cu foc l-ai zis acum o vară ;
Azi zi-mi-l stins, încetinel,
La spartul nunții, în cămară.

*

Des cercetat de pădureți
În pat de rîu și-n humă unsă,

Scanned with OKEN Scanner

Împărăția peste bureți
Crai Crypto, inimă ascunsă,

La vecinic tron, de rouă parcă !
Dar printre ei bîrfeau bureții
De-o vrăjitoare mînătarcă,
De la fîntîna tinereții.

Și răi ghioci și toporași
Din gropi ieșeau, să-l ocărască,
Sterp îl făceau, și nărăvaș,
Că nu voia să înflorească.

În țări de gheață urgisită,
Pe-același timp trăia cu el,
Laponă mică, liniștită,
Cu piei, pre nume Enigel.

De la iernat, la pășunat,
În noul an, să-și ducă renii
Prin aer. ud, tot mai la sud,
Ea poposi pe mușchiul crud
La Crypto, mirele poienii.

Pe trei covoare de răcoare
Lin adormi, torcînd verdeață,
Cînd lîngă sîn un rigă spîn
Cu eunucul lui bătrîn
Veni s-o îmbie cu dulceață :

— Enigel, Enigel,
Ți-am adus dulceață, iacă.
Uite fragi, ție dragi ;
Ia-i și toarnă-i în puiacă.

— Rigă spîn, de la sîn,
Mulțumesc dumitale.
Eu mă duc să culeg
Fragii fragezi, mai la vale.

Scanned with OKEN Scanner

— Enigel, Enigel,
Scade noaptea, ies lumine,
Dacă pleci să culegi,
Începi, rogu-te, cu mine.

— Te-aș culege, rigă blînd...
Zorile încep să joace,
Și ești umed și plăpînd,
Teamă mi-e, te frîngi curînd,
Lasă. — Așteaptă de te coace.

— Să mă coc, Enigel,
Mult aș vrea, dar, vezi, de soare,
Visuri multe, de măcel,
Mă despart. E roșu, mare,
Pete are fel de fel ;
Lasă-l, uită-l, Enigel,
În somn fraged și răcoare.

— Rigă Crypto, rigă Crypto,
Ca o lamă de blestem
Vorba-n inimă-ai înfipt-o !
Eu de umbră mult mă tem,

Că dacă-n iarnă sunt făcută,
Și ursul alb mi-e vărul drept,
Din umbra deasă, desfăcută,
Mă-nchin la soarele-nțelept.

La lămpi de gheață, supt zăpezi,
Tot polul meu un vis visează.
Greu taler scump, cu margini verzi,
De aur, visu-i cercetează.

Mă-nchin la soarele-nțelept,
Că sufletu-i fîntînă-n piept,
Și roata albă mi-e stăpînă,
Ce zace-n sufletul-fîntînă.

Scanned with OKEN Scanner

La soare, roata se mărește ;
La umbră, numai carnea crește
Și somn e carnea, se dezumflă,
Dar vînt și umbră iar o umflă...

Frumos vorbi și subțirel
Lapona dreaptă, Enigel,
Dar timpul, vezi, nu adăsta,
Iar soarele acuma sta
Zvîrlit în sus, ca un inel.

— Plîngi, preacuminte Enigel !
Lui Crypto, regele-ciupearcă,
Lumina iute cum să-i placă ?
El se desface ușurel
De Enigel,
De partea umbrei moi să treacă...

Dar soarele, aprins inel,
Se oglindi adînc în el ;
De zece ori, fără sfială,
Se oglindi în pielea-i cheală.

Și sucul dulce înăcrește,
Ascunsă-i inimă plesnește ;
Spre zece vii peceți de semn,
Venin și roșu untdelemn
Mustesc din funduri de blestem ;

Că-i greu mult soare să îndure
Ciupearcă crudă de pădure,
Că sufletul nu e fîntînă
Decît la om, fiară bătrînă,
Iar la făptură mai firavă
Pahar e gîndul, cu otravă —

Ca la nebunul rigă Crypto,
Ce focul inima i-a fript-o,
De a rămas să rătăcească
Cu altă față, mai crăiască :

Scanned with OKEN Scanner

Cu Laurul-Balaurul,
Să toarne-n lume aurul,
Să-l toace, gol la drum să iasă
Cu măsălariţa-mireasă,
Să-i ţie de împărătească.

COMENTARIU

Încă din primele studii critice consacrate lui Ion Barbu, s-au constatat în evoluţia creaţiei sale poetice trei etape distincte. E. Lovinescu [1] a delimitat versurile cu „formă parnasiană“ publicate în „Sburătorul“ între 1919—1920, de „maniera“ pitorească şi orientală şi de formula poeziei ermetice. Mai tîrziu T. Vianu a sesizat în primul rînd ceea ce deosebeşte creaţia primei etape de poezia parnasiană şi a numit-o pe a doua „ciclul baladic şi oriental“, urmat, bineînţeles, de „ciclul ermetic“.

Deşi opera poetului a format în dezvoltarea ei trei etape deosebite prin tematică şi ton liric, totuşi ea cunoaşte o unitate de profunzime, astfel încît descifrarea sensurilor unei poezii necesită frecvente referiri la celelalte, ele reflectînd în totalitatea lor aceeaşi căutare spirituală.

Între poezia alegorică, de o sobră măreţie a începuturilor lui I. Barbu şi încifrarea sensurilor din etapa ermetică, ciclul baladic şi oriental este o paranteză de pitoresc şi culoare, cu „îndoită şi comună trăsătură narativă şi pitorească“ [2], compusă din două cicluri: „Uvedenrode“ şi „Isarlîk“.

„Riga Crypto şi lapona Enigel“, subintitulată „baladă“, a fost scrisă şi publicată în 1924, făcînd parte din ciclul „Uvedenrode“, alături de poemul cu acest titlu, de „Păunul“, „Paralel romantic“, „Oul dogmatic“, „Ritmuri pentru nunţile necesare“, „Paznicii“, „Înfăţişare“ şi „Falduri.“. Ca în întregul ciclu baladic, în „Riga Crypto şi lapona Enigel“ pitorescul poveştii şi limbajul plastic, suculent acoperă de fapt, ascunzînd privirilor profane, aspiraţia permanentă a lui I. Barbu de a se „ridica la modul intelectual al Lirei“ [3]. Matematician celebru sub adevăratul său nume, Dan Barbilian, poetul Ion Barbu (pseudonim împrumutat de la bunicul său, căruia îi datora „atmosfera baladică“ [4] din ciclul oriental) consideră că „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întîlneşte cu poezia.“ Aceste două domenii ale spiritului au comună „o

anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență“ [5], ceea ce înseamnă că poezia poate cuprinde forme inexistente în realitate, pure produse ale gîndului creator. Pe poet nu-l interesează „chipul indiferent al lucrurilor“ [6], ci esența, „aceste lucruri în absolutul lor.“ Văzînd în poezia modernă un „proces de limpezire și concentrare“, Ion Barbu scrie o poezie puternic intelectualizată, care, mai ales în faza ermetică, nu mai reface pentru cititor întregul traseu parcurs în gîndirea poetică, ci îi prezintă doar punctul final. Autorul detestă „poezia leneșă“ [7]; creația lui necesită, spre a fi înțeleasă, efortul intelectual al cititorului, contribuția lui la procesul de receptare.

„Riga Crypto și lapona Enigel“ reia sub aparențe de baladă, de poveste fantastică, tema increatului și a inițierii spirituale, asociindu-le cu un sentiment acut al naturii, poetul urmînd astfel drumul început cu „După melci“. În acest poem descîntecul copilului care cheamă prea devreme melcul să iasă din cochilia lui poate semnifica atracția realităților exterioare care poate ucide spiritul ce părăsește nepregătit starea de increat, „adică existențele embrionare, germenii“ [8], universul interior, închis în sine și salvat astfel de moarte, de eroziunea neiertătoare a timpului.

„Riga Crypto și lapona Enigel“ are forma unei povești versificate cu cadru. Numită de poetul însuși un „Luceafăr întors“, balada „relatează“ la un prim nivel de semnificație, povestea „regelui — ciupearcă“, îndrăgostit de lapona atrasă, la rîndul ei, de Soarele care îl va distruge pe crai. Ca și Hyperion și Cătălina, Crypto și Enigel (în cazul cărora, spre deosebire de „Luceafărul“ eminescian, factorul feminin este superior celui masculin) nu pot ieși din condițiile lor respective și nunta lor este imposibilă.

Simbolic, sensul este că, trecînd în existență, increatul se supune degradării și că treapta intelectului nu poate fi sărită în inițiere de la carnal la spiritual [9]. În această perspectivă, Crypto reprezintă treapta concretului (a cărui imagine este accentuată prin simbolurile vegetale), Enigel — intelectul, iar Soarele, spiritul, absolutul.

În legătură cu geneza baladei, Ion Barbu îi scria unui prieten: „Eu credeam elementele: ciupearcă, fragi, laponă, țări de ghiață, reni pe deplin justificate de necesitatea, cu totul intimă pentru mine, de a da un cadru scandinav poemului. Și totuși, originea baladei rigăi Crypto este onirică, cu siguranță. Ea izvorăște din somn și ce somn. Cel puțin ca intenție și ca schemă; căci compoziția s-a dezvoltat și desăvîrșit în momentele de luciditate.

(...)
Visul mi se desfășura peste cîmpii galbene și părea înțesat în armele strălucitoare ale unei oștiri barbare. Vreo sărbătoare sau vreo recrutare, în vederea vreunui război, prilejuise adunarea. Căpetenia necontestată a mulțimii de capete am recunoscut-o într-o ființă rotundă, avînd pe cap o pălărie chinezească. Pentru că eu continuam să cer ajutorul artizanului visului, viziunea se micșoră, muzical, în forme minore, *mai binecuvîntate*. Galbena imensitate deveni un «Heide» (cîmpie stearpă, stepă) de «Vermland», armele strălucitoare un fundal ireal de ghețuri ; iar regele — Ciupearcă roză.
Urzeala baladei se conturase." [10]

Merită a fi observată metoda de creație a lui Ion Barbu, care pornește de la viziunea onirică, prelucrînd-o apoi cu luciditate pentru a-i conferi sensurile dorite.

Primele strofe fixează cadrul : sfîrșitul unei petreceri de nuntă la care menestrelul îi spune unui „nuntaș fruntaș" povestea cerută. Cadrul sugerează epoca medievală, menestrelii fiind poeții cîntăreți, care în secolele XIII—XVI parcurgeau castelele, recitînd versuri acompaniate de muzica unui instrument cu coarde. Spre deosebire de truveri și trubaduri care proveneau dintre cavaleri și cultivau poezia lirică, menestrelii nu erau de origine nobilă (aveau însă în Anglia propria lor curte de justiție) și recitau poezie exclusiv epică. Balada este așadar în mod adecvat atribuită unui menestrel.

Cel căruia i se adresează nuntașul în prima strofă a poemului este caracterizat printr-un epitet și o comparație : „Menestrel trist, mai aburit / Ca vinul vechi ciocnit la nuntă". Această comparație este realizată prin ingambament, adică prin procedeul de versificație constînd în continuarea ideii în versul următor fără pauză, fără începerea unei alte propoziții, ceea ce conferă stihurilor voiciune, dinamism. Este posibil ca, atribuite menestrelului, aceste caracterizări poetice, ca și cele din versurile următoare să se refere de fapt la cîntecul lui : trist fiindcă zice despre o nuntă neîmplinită ; aburit adică tainic deoarece ascunde sub înfățișarea înșelătoare vechi tradiții inițiatice, esențe spirituale distilate în timp pînă la tăria vinului îndelung păstrat în recipiente ermetice.

Cît despre „pungi, panglici, beteli cu fundă", aceste daruri făcute menestrelului pot semnifica podoabele stilistice care acoperă sensul ezoteric (înțeles doar de inițiați) al baladei.

Menestrelul este calificat de epitetul antepus „multîndărătnic", un adjectiv aflat la o formă expresivă de superlativ absolut ; inversiunea sugerează un ton arhaizant și armonios, în deplină concor-

Scanned with OKEN Scanner

danță cu cadrul și cu atmosfera propriu-zisă a baladei. „Multîndărătnic“ îl caracterizează probabil pe menestrel ca fiind reticent în ceea ce privește intonarea cîntecului cu ascunse sensuri, cu atît mai mult cu cît acesta este „larg“, ceea ce ne trimite la epitetul sinonim din poezia „Timbru“, dezvoltat acolo de o dublă comparație ce desemnează idealul unei poezii în care să încapă, simbolic și concentrat, universul în ipostazele lui sacră și profană : „Ar trebui un cîntec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare ; / Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.“

Nuntașul desemnează balada cerută prin numele personajelor sale. Numele „regelui-ciupearcă“, Crypto, este simbolic, provenind de la cuvîntul grecesc „cryptos“, care înseamnă „ascuns“, „tăinuit“. De altfel ciuperca face parte dintre criptogame. Numele laponei Enigel ar fi derivat, după ipoteza lui T. Vianu, din numele tătărăsc „al rîului Ingul, afluentul Bugului rusesc.“ [11]

Menestrelul este îndemnat să repete cîntecul „stins, încetinel / La spartul nunții, în cămară“, după ce îl zisese „cu foc“ „acum o vară“. Poemul are așadar două registre de lectură (povestea și sensul ei simbolic) după cum și ritualul inițiatic are două aspecte : unul vizibil pentru toți, și altul tainic, ascuns, „criptic“. De altfel, balada este cîntată la o nuntă din planul umanului, al realului și povestește despre o imposibilă nuntă simbolică, din planul spiritual.

Balada propriu-zisă, închisă în acest cadru, are, ca și „Lucefărul“ eminescian, doar un suport narativ pentru un poem în fond liric, în care Crypto, Enigel, Soarele, mînătarca și ceilalți nu sînt personaje cu existență autonomă, ci ipostaze simbolice ale căutării spirituale.

Crypto, al cărui nume este tradus printr-o apoziție, „inimă ascunsă“, este simbolul existenței telurice, pămîntești (caracterizată prin mediul său : „în pat de rîu și-n humă unsă“), reduse la carnal. Aflat între puritate („vecinic tron, de rouă parcă“) și bîrfa burlescă a supușilor, craiul e ocărît pentru că este „sterp“, așadar semnele vieții renăscute („ghioci și toporași“) îi reproșează starea de increat, refuzul evoluției. Poezia delicată a naturii ascunde aici, ca și în „După melci“, un sens mai adînc.

Tonul baladesc, simplu, narativ, cu inflexiuni arhaice (inversiuni, prepoziția „pre“) o introduce pe „mica“ și „liniștita“ laponă Enigel. În contextul creației lui I. Barbu deplasarea ei de la nord spre sud ducîndu-și renii la păscut accentuează caracterul de simbol al intelectului pe care îl reprezintă lapona. Ea este „în țări de gheață urgi-

Scanned with OKEN Scanner

sită", or, în opera poetului imaginea gheții se asociază gîndirii : „Castelul tău de gheață / L-am cunoscut, Gîndire" sună versurile poeziei „Umanizare" care surprind traiectul de la nordul înghețat al intelectului spre miazăziul Euritmiei. Și banchizele din poemul cu același titlu reprezintă gîndirea ce reflectă lumina înmagazinată a soarelui, deci a spiritului.

Pentru Enigel, simbol intelectual, somnul înseamnă vis, Crypto înfățișîndu-i-se la limita dintre real și oniric. Dialogul lor, cu ton de descîntec marcat prin repetiții și rime interioare („fragi"-„dragi" ; „lasă-l"-„uită-l") accentuează deosebirile dintre cele două făpturi a căror însoțire este cu neputință. Somnului cu vise al lui Enigel i se opune somnul „fraged", lipsit de reflexele conștientului, la care o îmbie Crypto. „Moartea" și „Somnul", constituie, conform propriei mărturii dintr-un interviu, o temă „fundamentală" a versurilor lui I. Barbu. [12] Referindu-se altă dată la poezia lui L. Blaga, autorul „Jocului secund" notează : „Somnul cu grafica lui variabilă, cu deplasări răsturnătoare conciliante în unitatea păduroasă și contradictorie a creației, e o formă de existență mult mai completă ca existența diurnă. Întronat, acolo, stă sufletul, categorie căreia Edgar Poe îi făcea să corespundă cîmpul strict al poeziei." [13] Nu astfel este somnul lui Crypto, aflat pe treapta inferioară a carnalului : „Și somn e carnea, se dezumflă / Dar vînt și umbră iar o umflă..."

Făptură telurică, Crypto o ispitește terestru, cu roadele pămîntului, pe Enigel, care „preacuminte", adică înțeleaptă, respinge ispita coborîrii pe o treaptă inferioară. Craiul este „mirele poienii", simbolizînd deci nunta potențială, care însă nu se face niciodată întrucît lui, ca semn al increatului, i se asociază conotații ale sterilității : „sterp", „spîn", „eunucul lui bătrîn".

Semnele luminii sînt amenințătoare pentru Crypto („scade noaptea, ies lumine") întrucît ele simbolizează viața, smulgerea din starea de increat într-o existență care are la capătul ei moartea. Pentru Enigel, lumina este benefică, întîmpinată cu bucurie („Zorile încep să joace").

„Regele-ciupearcă" și lapona se definesc însă cel mai bine în raport cu lumina supremă, Soarele. Pentru a înțelege mai bine semnificația acestui simbol și sensul general al baladei, este necesar să ne referim la un alt poem barbilian din ciclul „Uvedenrode", „Ritmuri pentru nunțile necesare". Aici treptele inițierii spirituale, desemnate ca la vechii alchimiști cu nume de planete, urmăresc evoluția de la trăirea exclusiv în concret, carnal și afectiv („Roata Venerii / Inimii"), prin experiența intelectului („Roata capului /

Mercur") la țelul ultim, contopirea cu „Rota Soarelui / Marelui", simbol al absolutului, al spiritului. Inițierea este incompletă fără parcurgerea tuturor celor trei trepte : „O, select / Intelect / Nunta n-am sărbătorit..." Încercarea de a sări o treaptă nu numai că face imposibilă inițierea dar este fatală celui prea grăbit.

Imaginile soarelui diferă în mod esențial de la Crypto la Enigel. Pentru cel dintîi, astrul zilei, opus somnului și răcorii, este amenințător : „ (...) de soare, / Visuri sute de măcel, / Mă despart. E roșu, mare, / Pete are fel de fel."

Aflată pe o treaptă superioară și aspirînd spre Soare, Enigel simbolizează atracția intelectului spre absolut. În viziunea ei, Soarele este „înțelept", reprezentat metaforic drept un „taler scump, cu margini verzi, / De aur (...)". Simbolurile cromatice se adecvează sistemului general de simboluri ale textului și sistemului de simboluri al operei lui I. Barbu. Pare paradoxal ca verdele să fie culoarea Soarelui, așa cum apare și în „Ritmuri pentru nunțile necesare" : „Că intrăm / Să ospătăm / În cămara Soarelui / Marelui / Nun și stea, / Abur verde să ne dea." S-a observat însă că verdele semnifică aici împlinirea nunții simbolice, această culoare provenind din amestecul albastrului celest cu galbenul solar. Discul auriu fascinează universul polar al lui Enigel reflectîndu-se în sufletul laponei ca simbol al oglindirii idealului, al absolutului în psihicul individului : „Că sufletu-i fîntînă-n piept, / Și roata albă mi-e stăpînă, / Ce zace-n sufletul-fîntînă." Aceeași imagine a oglinzii, care, prin „jocul secund" al reflectării în artă salvează realul de sub imperiul timpului intrînd „în mîntuit azur", are o funcție distructivă în cazul lui Crypto : „Că-i greu mult soare să îndure / Ciupearcă crudă de pădure, / Că sufletul nu e fîntînă / Decît la om, fiară bătrînă, / Iar la făptură mai firavă / Pahar e gîndul, cu otravă." Omul este „fiară bătrînă", aflat fiind în stadiul superior al evoluției regnului animal, deci mai aproape, prin intelect, de spirit. Pentru ființele inferioare spiritul este ucigător.

Imagini de o mare plasticitate, din domeniul vegetalului, exprimă dezintegrarea lui Crypto, care nu a așteptat să se coacă, să se maturizeze la lumina intelectului : „Și sucul dulce înăcrește, / Ascunsa-i inimă plesnește ; / Spre zèce vii peceți de semn / Venin și roșu untdelemn / Mustesc din funduri de blestem."

Numărul simbolic de zece oglindiri ale Soarelui „în pielea cheală" a lui Crypto, cele „zece vii peceți de semn" reprezintă, conform unei interpretări [14], planetele care „însoțesc Nunta" : Soarele,

Mercur, Venus, Luna, Pămîntul, Marte, Jupiter, Saturn, Uranus, Neptun.

Veninurile vegetale în care sfîrşeşte Crypto, personificate şi ele în făpturi groteşti de basm („Laurul-Balaurul", „măsălariţa-mireasă") simbolizează degradarea la nivelul primei trepte a organicului.

Arta limbajului barbian constă într-o savantă dozare lexicală a neologismului cu arhaismul sau termenul popular. În „Riga Crypto şi lapona Enigel", tonul de baladă îmbracă în suavităţi magice sensul profund, încifrat, al poemului.

---

1. *E. Lovinescu, Istoria literaturii române contemporane,* în *Scrieri,* 4. Ediţie de Eugen Simion. Editura Minerva, 1973, p.. 646—650.
2. *Tudor Vianu,* „Ion Barbu", Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 28.
3. *Ion Barbu,* „Pagini de proză", Ediţie, studiu introductiv şi note de *Dinu Pillat,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 47.
4. Idem, *ibid.,* p. 41.
5. Idem, *ibid.,* p. 39
6. Idem, *ibid.,* p. 70
7. Idem, *ibid.,* p. 84.
8. Idem, *ibid.,* p. 116
9. *Mandics György,* „Ion Barbu. «Gest închis»", Editura Eminescu, Bucureşti, 1984, p. 344—353.
10. *„Ion Barbu* în corespondenţă". Ediţie îngrijită de Gerda Barbilian şi Nicolae Scurtu. Note şi indici de Nicolae Scurtu. Editura Minerva, 1982, p. 142.
11. *Tudor Vianu, op. cit.,* p. 48.
12. *I. Barbu,* „Pagini de proză", p. 46.
13. Idem, *ibid.,* p. 95—96.
14. *Mandics György, op. cit.,* p. 352.

CÎNTEC

Nichita Stănescu

E o întîmplare a fiinţei mele :
şi-atunci, fericirea dinlăuntrul meu
e mai puternică decît mine, decît oasele mele,
pe care mi le scrîşneşti într-o îmbrăţişare
mereu dureroasă, minunată mereu.

Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte
lungi, sticloase, ca nişte dălţi ce despart

Scanned with OKEN Scanner

fluviul rece de delta fierbinte,
ziua de noapte, bazaltul de bazalt.

Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi
tîmpla de stele, pînă cînd
lumea mea prelungă și în nesfîrșire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, și mult mai curînd.

Ce bine că ești, ce mirare că sînt !
Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se,
două culori ce nu s-au văzut niciodată,
una foarte de jos, întoarsă spre pămînt,
una foarte de sus, aproape ruptă
în înfrigurata, neasemuita luptă
a minunii că ești, a-ntîmplării că sînt.

COMENTARIU

CÎNTEC

„O viziune a sentimentelor“ (1964)

NICHITA STĂNESCU

Motivul cîntecului (al cuvîntului ca existență, nu ca semn).

Un element important al originalității extrem de puternice a poeziei lui Nichita Stănescu se referă la modul acesteia de a gîndi arta, literatura în special. Ficțiunea creează o lume paralelă realului, un univers autonom în care cuvintele, ideile, imaginile sînt suprasaturate de concret, se corporalizează, sînt deopotrivă diafane și materiale. «Poetul „se referă“ la o realitate posibilă, nu la una obiectivă. Așa cum pictorii moderni au în vedere un *spațiu pictural* care nu coincide cu cel real — fiind altfel structurat decît el — poezia lui Nichita Stănescu își inventează universul propriu — structurat verbal și sugerînd

Scanned with OKEN Scanner

o obiectivitate abstractă.»[1] Nu întîmplător numeroase poeme poartă titlul „Cîntec" — numai în volumul „O viziune a sentimentelor", al doilea în ordinea apariției după „Sensul iubirii" din 1960, există patru, două intitulate chiar „Cîntec" și alte două „Cîntec fără răspuns" și „Cîntec de om". Cîntecul reprezintă faza originară, aurorală a poeziei, expresia stării paradisiatice, a integralității care nu cunoaște tensiunea spirit-materie, bine-rău, cuvînt-lucru. El exprimă, ca titlu deci, nostalgia cuvîntului de a depăși condiția de semn sonor pentru un obiect și de a căpăta plenitudine existențială.

Sentimentele și cuvintele — expresii esențiale ale beatitudinii trăirii.

Sub emblema acestei plenitudini începe și sfîrșește poezia : „E o întîmplare a ființei mele" și „...înfrigurata, neasemuita luptă / a minunii că ești, a-ntîmplării că sunt". Între minune și întîmplare opoziția e numai aparentă. În altă parte[2], Nichita Stănescu vorbea despre condiția umană ca fiind marcată în ceea ce are unic, irepetabil, surprinzător și vital de întîmplare : „propriile mele întîmplări adunate în punga memoriei, sunt chiar eu însumi.

Ca lege, sîntem. Ca întîmplare, sînt".

Între primul vers și ultimele două, exclamația „Ce bine că ești, ce mirare că sînt" subliniază certitudinea unei existențe și a unei relații eu-tu definitorie pentru sentimentul de jubilație, de împlinire și de continuă încîntare a trăirii. Pilonii acestui univers imaginar al beatitudinii existenței sînt „fericirea dinlăuntrul meu", perifrază pentru sentimentul de dragoste și cuvintele. În jurul acestor imagini-cheie se organizează poezia pînă la ultima strofă.

Motivul dragostei ca principiu creator.

Sentimentul, mai puternic decît ființa, este născut dintr-o îmbrățișare „mereu dureroasă, minunată mereu". Epitetele și repetiția asimetrică sugerează ritmul tensiunii sufletești, a unui prea-plin care pentru a fi suportat trebuie împins către altceva. Invocația poetului din strofa a treia atribuie sentimentului puterea înălțării și a esențializării :

„Du-mă fericire, în sus, și izbește-mi
tîmpla de stele, pînă cînd

Scanned with OKEN Scanner

lumea mea prelungă și în nesfîrșire
se face coloană sau altceva
mult mai înalt, și mult mai curînd."

Dragostea care transformă „lumea prelungă și în nesfîrșire" în armonie sau formă („coloană sau altceva"...) este un principiu ordonator, creator.

Motivul cuvîntului ca principiu creator.

Aceeași virtute formativă o au și cuvintele. Comparația din strofa a doua, „...cuvinte / lungi sticloase, ca niște dălți ce despart / fluviul rece de delta fierbinte, / ziua de noapte, bazaltul de bazalt", conține o aluzie la geneza biblică. Ideea acțiunii similare a sentimentului și a cuvîntului asupra existenței este marcată și de prezența în ambele cazuri a unor termeni simbolici apropiați ca sferă semantică („daltă", „bazalt", „coloană").

Strofa ultimă pare o concluzie ce pune semnul egalității între existență și cîntec, între sentiment și cuvînt :

„Ce bine că ești, ce minune că sînt
Două cîntece diferite, lovindu-se, amestecîndu-se..."

Sugestia muzicală.

Scrisă în vers liber, poezia are un ritm susținut, obținut prin frecvența întreruperilor (marcate de virgulă), prin acumulările sintactice („Să stăm de vorbă, să vorbim, să spunem cuvinte"), dar mai ales prin construcția simetrică a fiecărui ultim vers din cele patru strofe, alcătuit din două părți cu aceeași schemă sintactică, despărțite prin cezură :

1. atribut adverbial — atribut adjectival — atribut adjectival — atribut adverbial.
2. complement direct — complement indirect, complement direct — complement indirect.
3. atribut adjectival — „și" — atribut adverbial.
4. atribut substantival — propoziție atributivă, atribut substantival — propoziție atributivă.

Cadența versului se precipită în ultima strofă datorită paralelismului sintactic (Două cîntece... / Două culori... / una foarte de jos... / una foarte de sus... /) și creează un fundal tensionat pe care cad cele două versuri finale, ultimele și cele mai importante acorduri ale „cîntecului".

Scanned with OKEN Scanner

Există în această predilecție pentru folosirea repetată a unei scheme sintactice, pentru umplerea ei cu alte elemente lingvistice și un soi de inerție a limbajului, de plăcere a cuvîntului care se rupe de sens, se individualizează, nu mai apare ca să numească un lucru, ci pur și simplu pentru sine însuși. Are loc o atracție irezistibilă de la un cuvînt la altul ca în comparația dezvoltată din strofa a doua. Ingenuitatea proprie poeziei lui Nichita Stănescu se manifestă și prin acest caracter ludic al cuvintelor. Poetul se joacă nu numai derulîndu-le la nesfîrșit, dar și schimbîndu-le regimul sintactic : adverbul „curînd" nu apare, în mod obișnuit, ca atribut pe lîngă un substantiv sau un înlocuitor așa cum se întîmplă în strofa a treia. Explicația acestei nevoi de cuvînt o dă tot Nichita Stănescu într-un fragment în proză : „Poezia este o tensiune semantică spre un cuvînt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvînt care nu există.

Caracter ludic al cuvintelor.

Semantica precede cuvîntul. Poezia nu rezidă în propriile sale cuvinte. Poezia folosește cuvintele din disperare" [3].

1 Nicolae Manolescu, „Despre poezie", Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 233.

2 Nichita Stănescu, „Respirări", Editura Sport-Turism, București, 1982, p. 79.

3 Nichita Stănescu, „Cuvintele și necuvintele în poezie", în op. cit., p. 173.

PROZĂ

COMENTARIU

„BALTA ALBĂ"

Vasile Alecsandri

Alecsandri a avut și are încă, mai ales prin școală, neșansa să fie receptat în primul rînd ca poet, deși, începînd cu un articol critic din 1919 al lui G. Ibrăileanu, publicat în revista ieșeană „Însemnări literare" și continuînd cu Perpessicius și George Că-

Proza în contextul operei lui Alecsandri.

Scanned with OKEN Scanner

linescu, a fost remarcată calitatea deosebită a prozei care depășește emfaza și clișeele din creația poetică prin spiritul conversativ, agreabil și ironic și prin plăcerea și talentul de a povesti. Temperamentul său clasic și viziunea, proprie epocii, despre literatură ca „memorie restauratoare“ [1] cu rolul de a informa despre oameni și întîmplări cunoscute autorului din propria experiență sau din experiența altora, au dat, cum era firesc, cele mai bune rezultate în proza de observație socială și în comedia de moravuri.

Atunci cînd nu este structurată în genul romanescului facil ca nuvela de debut „Buchetiera de la Florența“ (1840) sau scrieri de mai tîrziu, nuvela „Mărgărita“ și fragmentul de roman „Dridri“, proza cuprinde în formule diverse, greu încadrabile într-o specie literară, tablouri ale societății românești contemporane autorului : „Istoria unui galbîn și a unei parale“, „Iașii în 1844“, „O primblare la munți“, „Un salon din Iași“, „Borsec“, „Balta Albă“ și un jurnal de călătorie intitulat „Călătorie în Africa“ în care sînt inserate povestiri, amintind cum remarca George Călinescu [2] sistemul narativ al „Decameronului“.

„Balta-Albă“ este inspirată de realitatea epocii de tranziție.

Povestirea „Balta Albă“ scrisă în vara anului 1847, cînd Alecsandri face o cură în această localitate, a fost publicată întîia oară, după un an, în revista lui Asachi, „Calendarul pentru români“. Este inspirată de realitatea pitorească, tragi-comică a epocii de tranziție, cu amestecul ei de oriental și occidental, de inconfort, sărăcie și început de modernizare, realitate care a constituit unul din principalele subiecte ale scriitorilor pașoptiști, angajați prin întreaga lor activitate în lupta cu înapoierea, ignoranța, dezinteresul, lenea și inerția fanariotă, într-o țară în care totul era de făcut.

Senzațională prin ea însăși, această realitate este adecvată acelui sentiment al mirajului, al vieții ca pretext pentru alunecarea în teritoriul neîngrădit și confortabil al imaginației ce îl stăpînește pe Alecsandri chiar și atunci cînd scrisul său are accente

Motivul poveștii ca spațiu securizant.

satirice. Motivul poveștii ca spațiu securizant, ca un halou care dizolvă contururile dure și dureroase ale unei anume realități dîndu-le un aer atemporal și transformîndu-le în prilej de desfătare amuzată, este introdus de prima frază a prozei : „Într-o sară din luna trecută eram adunați mai mulți prietini, toți lungiți pe divanuri, după obiceiul oriental, și înarmați de ciubuce mari, carele producea o atmosferă de fum vrednică de sala selamlicului a unui pașă". Istorisirea de mai departe a tînărului „zugrav" (termen folosit în epocă pentru „pictor") francez, în voiaj prin Orient, după moda vremii, are loc deci în această ambianță pe care o vom regăsi atît de insistent la cel mai împătimit de povéste dintre scriitorii noștri, la Mihail Sadoveanu. Și tot ca la acesta cadrul ospitalier și ocrotitor contrastează cu exteriorul înnegurat și ostil : „Afară cerul era învălit în nori vineți, care se spărgea deasupra Iașului, cu gîndul de a-l spăla de glod și de păcate ; (...)".

Dar în timp ce la Sadoveanu cadrul fantomatic se va umple de închipuirea unor vremuri trecute, eroice și pătimașe, la Alecsandri el va fi pătruns de un prezent neverosimil, deloc măreț [3], un spațiu al surprizelor prin caracterul lui compozit. Eroul narațiunii, un străin (după modelul „Scrisorilor persane", opera lui Montesquieu), narator totodată, este pîndit tot timpul de o donquijotescă relație cu o lume care i se dezvăluie fără răgaz ca fiind altceva decît ce credea că este. Comicul susținut se realizează astfel ca efect al unei tehnici pe care am putea s-o numim a așteptării frustrate. Secvențele narative creează imagini care se contrazic rînd pe rînd, într-o alternanță ce exprimă cei doi termeni ai dilemei călătorului : dacă Valahia este o țară sălbatică sau civilizată.

Narațiunea se structurează pe alternanța a două tipuri de imagini : Valahia — țară sălbatică / Valahia — țară civilizată.

Notînd cu abc etc. primul termen („țară sălbatică") și cu *a' ; b' ; c'* etc. al doilea termen („țară civilizată") alternanța poate fi urmărită pînă la secvența cheie a schiței, cea care dă o explicație peripețiilor personajului definind, în același timp, lumea în care a intrat :

Scanned with OKEN Scanner

Antiteza și alternanța lor creează un comic al așteptării frustrate.

a) Din cauza lipsei de informații despre țările române personajul era convins că „de la granița nemțească și pînă în Marea Neagră, se întindea numai Turcia Europei".

a') „În sfîrșit, căpitanul ce vorbea puțin franțuzește, îmi tălmăci că pămîntul ce se videa de-a stînga noastră era locuit de un neam de oamini cu totul străini de națiia otomană."

b) Peisajul dezolant al cîmpiilor fără margini unde se zărește cîte „o adunătură de bordeie coperite cu stuh" îl face să creadă că Valahia e, „un soi de pustiu vînturat de cîrduri de feare sălbatice și de oameni pribeji ca în sînul Africei..." Ajuns la Brăila e pregătit să facă față oricărei primejdii („Îmi încărcai deci pistoalele"), dar...

b') ...aici dă peste consulul francez și peste o societate care discută aprins despre virtuțile tămăduitoare ale unei bălți. La rugămintea personajului, consulul îi pune la dispoziție o „trăsură" pentru a ajunge la Balta Albă.

c) „Trăsura" însă nu e nici „malpost", nici „diligență", ci „o cutioară plină cu fîn, pe patru roți de lemn cu schițile stricate." Drumul în căruță, dintr-un hop în altul, într-un nor de praf, suportînd strigăturile sălbatice ale căruțașului, zdruncinăturile și două căzături strașnice i se pare „un steplechasse" (engl. „steeple-chase" — „cursă cu obstacole") diavolesc.

c') Ajuns noaptea la Balta Albă, decorul fantastic — bordeie, cuiburi de cocostîrci, cumpenele fîntînilor, urlete de cîini și ciocănitul berzelor — îi încîntă imaginația.

d) Lăsat singur într-un sat ce părea pustiu, înconjurat de o haită de cîini, are senzația că va fi sfîșiat de aceștia ca personajul mitologic celebru.

d') Apariția unei calești și bunăvoința unui tînăr, cunoscător al limbii franceze, îl scot din impas. Este dat în grija unui străjer.

e) Figura străjerului, „o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă" și odaia primitivă unde este găzduit îi readuc gîndurile negre. Trezit dimineața

Scanned with OKEN Scanner

într-o hărmălaie de glasuri iese afară cu pistoalele în mîini și...

e') are surpriza să descopere o mulțime de trăsuri ce se îndreptau către baltă.

„Împărăția contrastelor", ↓ discuția cu tinerii dezleagă dilema și reprezintă în plan narativ deznodămîntul (narațiunea are un caracter demonstrativ, urmărește o idee).

Din acest moment, narațiunea va concentra cele două planuri în imaginea de bîlci a societății de la Balta Albă surprinsă în patru momente succesive :

a) lumea pestriță din preajma lacului și modul de a face baie laolaltă bărbați și femei, într-o inocență a timpurilor primitive ;

b) prînzul deopotrivă sărăcăcios și rafinat dintr-o casă țărănească ;

c) plimbarea cu vaporul-plută ;

d) balul care strînge o societate bogată și manierată contrastînd cu pustiul cîmpului de-afară.

Realitatea cu care este confruntat personajul principal, șocantă la tot pasul va fi surprinsă exact în replica unuia dintre tinerii cultivați cu care se împrietenește :

„Aici ne găsim în împărăția contrasturilor celor mai originale ; aici luxul și sărăcia, durerea și veselia, ideile nouă și ideile vechi, costumele Europei și costumele românești, toate sînt unite la un loc, sînt mestecate la un loc și produc un efect neînchipuit atît ochilor cît și mintei ; (...)". Se simte în această definiție concisă vocea autorului care încearcă să acorde acestei lumi în devenire, tragică în fond pentru că își caută o formă într-un haos ce pare de nedepășit, un fel de a fi, o trăsătură definitorie chiar dacă este cam excentrică. Încercarea n-are sorți de izbîndă pentru că, între cele două extreme, imaginea Bălții Albe, emblematică pentru toată Valahia și chiar pentru Moldova, cum sugerează finalul, rămîne nedecisă, o lume care n-a optat încă.

Motivul lumii ca teatru.

Dilema inițială a călătorului, aceeași și la încheierea narațiunii lasă finalul povestirii deschis. Este un procedeu folosit de Alecsandri și în alte proze scurte (în „Istoria unui galbîn și a unei parale" sau în „Iașii în 1844", spre exemplu) cu același rol ca și introducerea, de a transmite plăcerea istorisirii, de creare a unui cadru de așteptare a ei. Atît începu-

Scanned with OKEN Scanner

tul cît și sfîrșitul țin de tehnica „povestirii în povestire", de cultivarea elementului spectacular, a motivului lumii ca teatru. Prietenii adunați într-o seară cu arome orientale sînt ascultătorii unor întîmplări palpitante prin desele răsturnări de situație, iar protagonistul lor își exprimă direct sentimentul spectacolului continuu, al iluziei pe care o produce și sub care se ascunde realitatea. Voiajul lui i se pare, „cea mai poznașă comedie de pe fața pămîntului", noaptea la Balta Albă cu jocul de umbre și lumini îl face să se creadă pe alt tărîm, iar în fața adunării pestrițe de lîngă baltă exclamă între intrigă și încîntare : „Nu cred să fie alt spectacol în lume care să-mi poată face o impresie mai mare (...)". Așa cum afirmă cineva [4], „cu Alecsandri ne găsim înaintea scriitorului pentru care lumea este în chip esențial *privelițte*".

Oralitate :

— formule de adresare

Spectacol și poveste, cele două imagini se îngemănează în sentimentul tonic al existenței ca sursă de desfătare pentru un spirit contemplativ, colocvial și sociabil prin excelență. Nevoia de societate și de comunicare este marcată și de principala caracteristică a stilului, oralitatea. Formulele de adresare ale naratorului către ascultători — „Cred că nu e nici unul din dumneavoastră care să nu fi făcut voiajul Dunării...", „Ce să vă spun, domnilor ?"..., „Închipuiți-vă, domnilor" etc. — intercalate în narațiune, păstrează de-a lungul derulării evenimentelor imaginea încăperii „vrednice de selamlicul unui pașă", cu sugestia ei schițată, de voluptate a închipuirii. Istorisirea, alertă, schimbă planurile prin jocul timpurilor verbale : dacă prezentul este predominant în dialog, narațiunea propriu-zisă se structurează pe alternanța imperfect-perfect simplu. În timp ce imperfectul este rezervat cu predilecție fragmentelor descriptive [5], proiectîndu-le deci pe un fundal mai îndepărtat în care se insinuează o notă de neverosimil, perfectul simplu punctează planul pur narativ al faptelor petrecute. Farmecul povestirii se datorează și limbajului popular despre care Alecsandri credea că trebuie să reprezinte punctul de ple-

— jocul timpurilor verbale

Scanned with OKEN Scanner

— amestec de registre ale limbii.

care în dezvoltarea unei literaturi naționale. Fonetismele moldovenești : „sară", „învălit", „am agiuns", gios", „șerpe", „spăriet", „să mă ieie", „mînile", „multămire" etc., forme și locuțiuni verbale populare : „oiu ședea", „or vroi", „îmi aține calea", „căta la mine", „nu-mi pierdui cumpătul", „a rîde ca un urs", „apucai în stînga" etc., se amestecă în ritmul vioi al narațiunii cu neologisme și expresii copiate după un model franțuzesc : „voiaj", „nație", „consulat", „escadron", „bizară" „echipaj", „cavaler", „suvenire", „nu am onorul de a fi compatriotul d-tale", „cît în privirea impresiilor ce-mi făcu acea locuință primitivă...".

1 G. Dimisianu, „Ion Ghica" în „Luceafărul", nr. 12, 1972.

2 G. Călinescu, „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent" Editura Minerva, București, 1985, p. 318.

3 Semnificativ pentru această înălțare ironică a unui context mizer la rangul de fapt memorabil este și un fragment din „Iașii în 1844" : „...să pomenesc și eu ceva despre tina ce împodobește mai totdeauna ulițele capitalii noastre. Ea merită a fi cunoscută în lume, întocmai ca negurile Londrii, ca colbul Odesii, ca umezeala Parisului, ca vîntul înfocat a Neapolii (Sirocco) ș.c.l. Adeseori Iașii are o privire venețiană prin ulițile lui prifăcute în canaluri mlăștinoase. De unde tragem următoarea închiere : că iașanul este o ființă amfibie care trăiește giumătate din viața lui pe uscat și care înoată în tină cealaltă giumătate. Viață plăcută și vrednică de dorit ! Noi o recomandăm tuturor iubitorilor de trai molatic."

4 Doina Curticăpeanu, „V. Alecsandri — prozator", Editura Minerva, București, 1977, p. 97.

5. Apud Mihaela Mancaș, „Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 110—113.

POVESTEA LUI HARAP ALB

Ion Creangă

Creangă —, scriitor poporal. Poveștile sînt dezvăluiri ale unei observații morale populare.

În capitolul intitulat «Creangă „scriitorul poporal"» din monografia lui George Călinescu, plecînd de la paralela poveste-nuvelă clasică, criticul afirmă : «Toată arta povestitorului, scutită principial de orice observație nouă, stă în pateticul ori umorul demonstrației, într-un mod propriu de a tăia respirația,

Scanned with OKEN Scanner

de a amîna deznodămîntul, de a stîrni indignarea etică. E o artă foarte apropiată de teatru și de oratorie, aproape inanalizabilă, și se cheamă darul de a povesti (...). Poveștile lui Creangă, aci adevărate nuvele de tip vechi, aci narațiuni fabuloase, sînt și ele dezvoltări ale unei observații morale milenare. În „Soacra cu trei nurori" dăm de veșnicul conflict între noră și soacră care ține mai mult la fecior ; „Capra cu trei iezi" este ilustrarea iubirii de mamă ; „Dănilă Prepeleac" dovedește că prostul are noroc ; „Punguța cu doi bani" dă satisfacție moșilor care nu trăiesc bine cu baba ; „Povestea porcului" arată că pentru o mamă și cel mai pocit prunc e un Făt-Frumos ; „Fata babei și fata moșneagului" este vestita dramă a copiilor vitregi ; „Povestea lui Stan Pățitul" cuprinde morala bărbaților cu privire la femei ; „Ivan Turbincă" demonstrează că moartea a fost lăsată de Dumnezeu cu socoteală ; „Povestea lui Harap-Alb" e un chip de a dovedi că omul de soi bun se vădește sub orice strai și la orice vîrstă."[1]

Arta narativă — parodia unor scheme clasice.

Profund originală la Creangă este tocmai această artă a narațiunii care se dezvăluie în modul inedit de tratare a unor elemente de sursă folclorică (tema-triumfului binelui asupra răului, care include și observația morală de care vorbea Călinescu, personaje și motive). „Povestea lui Harap-Alb" (publicată în „Convorbiri literare" în august 1877) pare un comentariu parodic al unei scheme clasice care structurează lumea maniheic în forțe pozitive și forțe negative. Ironia naratorului se manifestă printr-o subtilă distanțare de modelul popular, devenit în parte pretext pentru o savuroasă comedie caracterologică și, mai ales, de limbaj.

Acest model impune anumite personaje : Craiul, Împăratul Verde, Împăratul Roș, Sfînta Duminică, Harap-Alb, Spînul, calul năzdrăvan, fete și feciori de împărați, Gerilă, Flămînzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă și o narațiune structurată pe motive tipice :

— motivul împăratului fără urmași de sex masculin (Împăratul Verde trimite „carte" Craiului anun-

Modelul popular.

ţîndu-l că are nevoie de un urmaş la tron întrucît odraslele sale erau numai fete).

— motivul mezinului (Cel mai dotat dintre cei trei fraţi, Harap-Alb, trece de „proba ursului“ cu ajutorul Sfintei Duminici şi apoi al calului)

— motivul interdicţiei (Craiul îl sfătuieşte pe Harap-Alb, la despărţire să se ferească de „omul spîn“ şi de „omul roş“).

— motivul încălcării interdicţiei (Harap-Alb îl acceptă pe Spîn drept slugă).

— motivul supunerii prin vicleşug (Harap-Alb cade în cursa întinsă de Spîn şi devine sluga acestuia).

— motivul probelor depăşite cu ajutorul unor personaje miraculoase (Harap-Alb este trimis să aducă salata din Grădina Ursului, pielea Cerbului fermecat şi pe faţa Împăratului Roş).

— motivul pedepsirii răului (Spînul este ucis de cal.)

— motivul căsătoriei (Harap-Alb se însoară cu fata Împăratului Roş).

Schema impusă de basmul popular, odată acceptată, originalitatea lui Creangă este vizibilă în primul rînd la nivelul construcţiei personajelor. Cel care întruchipează principiul binelui, Harap-Alb (Făt-Frumos din modelul popular) nu străluceşte nici prin vitejie, nici prin dîrzenie şi nici chiar prin isteţime. Personaj pozitiv totuşi, principalele lui calităţi, mila, blîndeţea, simţul moral sînt mai puţin caracteristice tipului eroic (ele aparţin însă lui Făt-Frumos, dar colorate de un temperament mai războinic). Mai mult decît atît, ceea ce domină apariţiile lui Harap-Alb este impresionabilitatea, un laitmotiv comic care individualizează protagonistul, schiţîndu-i figura unui antierou. „Lovit în adîncul sufletului de apăsătoarele cuvinte“ ale părintelui supărat de nereuşita fiilor, Harap-Alb *se înroşeşte ca „o gotcă“*, „iese afară în grădină şi începe *a plînge“*. La apariţia babei care-i cere s-o miluiască se dovedeşte *ursuz* şi acceptă de-abia după ce aceasta îi descoperă faptul că e înzestrată cu puteri neobişnuite. În finalul dialogului pri-

Figura de antierou a lui Harap-Alb.

Scanned with OKEN Scanner

veşte la dispariţia ei în văzduh, învăluită într-un „horbot alb", „*cu spaimă şi mirare*". Nu are darul lui Făt-Frumos de a vedea puterea şi frumuseţea în spatele apariţiei dezgustătoare : în episodul tipic al alegerii calului cu ajutorul unei tave cu jăratec se dovedeşte inapt să intuiască miracolul şi alungă mînios „răpciuga de cal, grebănos, dupuros şi slab" Cade cu uşurinţă în cursa întinsă de spîn pentru că era „boboc în felul său la trebi de aieste", comentează povestitorul, şi a dat curs invitaţiei spînului „fără să-i trăznească prin minte ce i se poate întîmpla." Probele la care este supus îl surprind plin de teamă, nesigur şi chiar disperat (într-un rînd ajunge să-şi dorească moartea, fapt bizar pentru un erou de basm) [2].

Structura realistă a basmului.

Efectul comic şi parodic se produce prin suprapunerea pe schema basmului a unei structuri realiste. «Poveştile lui Creangă sînt bucăţi rupte din viaţa poporului moldovenesc. Soacra şi nurorile ei, Stan-Păţitul, Badea Ipate, etc. sînt oameni ori ţărani din Humuleşti, ţărani dın plasa Muntelui din judeţul Neamţ. Şi vestiţii năzdrăvani : Ochilă, Flămînzilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, Gerilă şi Setilă, sînt flăcăi şugubeţi şi „ai dracului" ca şi dascălul Mogorogea, Trăsnea şi ceilalţi, din „Amintiri", numai cît trataţi „epic"." [3]

Personaje — tipuri.

Craiul este tipul părintelui nemulţumit pînă la acreală de odraslele sale, neîncrezător şi pus pe zeflemea : «Ai toată voia de la mine, făţul meu, dar mare lucru să fie de nu ţi s-or tăie şi ţie cărările. Mai ştii păcatul, poate să-ţi iasă înainte vreun iepure, ceva... şi popîc ! m-oiu trezi cu tine acasă, ca şi cu frate-tău, ş-apoi atunci ruşinea ta n-a fi proastă. Dar dă, cearcă şi tu, să vezi cum ţi-a sluji norocul. Vorba ceea : „Fiecare pentru sine, croitor de pîne". De-i izbuti, bine-de-bine, iară de nu, au mai păţit şi alţi voinici ca tine..."» Împăratul Verde, „bărbatul fără personalitate" [4], îngăduitor cu supuşii, dar şi faţă de comportamentul vulgar şi suspect al Spînului, se entuziasmează uşor şi pare atins de un infantilism care vede totul în culori luminoase. În ciuda

Scanned with OKEN Scanner

unei bune dispoziții tonice, transmise de povestitorul plin de vervă, impresia de șarjă, de caricatură crudă persistă în creionarea tuturor personajelor aproape (excepție fac unele personaje secundare cum sînt fetele Împăratului Verde, scăpate parcă, datorită rolului mai puțin important, de atenția răutăcioasă a unui povestitor cîrcotaș). Împăratul Roș era „pîclișit și răutăcios la culme ; nu avea milă de om nici cît de un cîne", fata lui părea celorlalți „o farmazoană cumplită", Spînul exprimă într-o discuție cu fetele „moșului" (Împăratul Verde) o părere despre oameni de o duritate extremă : „Dacă dobitoacele n-ar fi fost înfrînate, de mult ar fi sfășiet pe om. Și trebuie să știți că și între oameni cea mai mare parte sînt dobitoace, care trebuiesc ținuți în frîu dacă ți-i voia să faci treabă cu dînșii."

Portretele pitorești ale ajutoarelor lui Harap-Alb, construite cu ajutorul hiperbolei.

Cu mai multă simpatie este înfățișat grupul ajutoarelor lui Harap-Alb. Guralivi și certăreți, surprinși în portrete pitorești care accentuează, prin hiperbolă, anomaliile specifice fiecăruia, Gerilă, Flămînzilă, Ochilă, Setilă și Păsări-Lăți-Lungilă dau o veritabilă reprezentație dramatică în cunoscuta scenă a casei de aramă. Supărarea lui Gerilă, reală sau simulată, devine un pretext pentru un ilariant duel lingvistic : „— Numai din pricina voastră am răcit casa ; căci pentru mine era nu mai bună, cum era. Dar așa pățești dacă te iei cu niște bicisnici. Las' că v-a mai păli el berechetul acesta de altă dată ! Știi că are haz și asta ? Voi să vă lăfăiți și să huzuriți de căldură, iară eu să crăp de frig. Bu... nă treabă ! Să-mi dau eu liniștea mea pentru hatîrul nu știu cui ? Acuș vă tîrnîiesc prin casă, pe rudă de sămînță, încaltea să nu se aleagă nimica nici de somnul meu, dar nici de-al vostru.

— Ia tacă-ți gura, măi Gerilă ! ziseră ceilalți. Acuș se face ziuă și tu nu mai stinchești cu brașoave de-ale tale. Al dracului lighioaie mai ești ! Destul acum că ne-ai făcut capul călindar. Cine-a mai dori să facă tovărășie cu tine aibă-și parte și poarte-ți portul. Că pe noi știu că ne-ai amețit. Are cineva cap să se liniștească de răul tău ? I-auzi-l-ăi : parcă-i

Scanned with OKEN Scanner

o moară hodorogită. Numai gura lui se-aude în toate părțile. Hojma tolocănește pentru nimica toată, curat ca un nebun. Tu, măi, ești bun de trăit numai în pădure, cu lupii și cu urșii, dar nu în case împărătești și între niște oameni cumsecade.

— Ia ascultați, măi, dar de cînd ați pus voi stăpînire pe mine ? zise Gerilă. Apoi nu mă faceți din cal magar că vă veți găsi mantaua cu mine. Eu îs bun cît îs bun, dar și cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici țigan de laie împotriva mea.

— Zău, nu șuguiești, măi Buzilă ? Da' amarnic mai ești la viață ; cînd te mînii, faci sînge-n baligă, zise Flămînzilă. Tare-mi ești drag !... Te-aș vîrî în sin, dar nu încapi de urechi... Ia mai bine ogoiește-te oleacă și mai strîngeți buzișoarele acasă ; nu de altă, dar să nu-ți pară rău pe urmă, că doar nu ești numai tu în casa asta.

— Ei, apoi ! Vorba aceea : „Fă bine, să-ți auzi rău", zise Gerilă. Dacă nu v-am lăsat să întrați aici înaintea mea, așa mi se cade ; ba încă și mai rău decît așa. Cine-a face de altă dată ca mine, ca mine să pățească."

Oralitatea basmului.

Oralitatea basmului se datorează prezenței unor termeni popolari reduși însă numeric („v-a păli", „berechetul", „tîrnîiesc", „încaltea", „stinchești", „brașoave", „lighioaie", „hojma", „tolocănesc" etc.), caracterului preponderent dramatic al expunerii (frecvența și amploarea dialogului, exclamații, gesticulație și adresare), dar mai ales unei exprimări compuse în cea mai mare parte din locuțiuni și construcții idiomatice : „te iei cu niște bicisnici", „v-a mai pălit berechetul", „să crăp de frig", „să-mi dau liniștea pentru hatîrul...", „pe rudă pe sămînță", „ne-ai făcut capul călindar" etc. Frecvența neobișnuită a acestora dă naștere unui stil inconfundabil, elaborat, și nu întîmplător, George Călinescu îl consideră pe Creangă un autor erudit apropiat de Rebelais, cu deosebirea că, în cazul scriitorului nostru, erudiția are la bază cultura populară. Avalanșa de proverbe, zicători, citate din cîntece populare, expresii fixe, tră-

Scanned with OKEN Scanner

dează plăcerea spunerii și cufundă structura epică într-un joc lingvistic de o virtuozitate rară. Așa cum remarcă același critic efectul acestei aglomerări de „înțelepciune populară" nu mai e pedagogic, ci comic. O jovialitate susținută invită la trecerea dincolo de bine și de rău într-un teritoriu în care hazul, fie el și de necaz, e suveran.

---

1. *George Călinescu*, „Ion Creangă (viața și opera)", Editura Minerva, București, 1989, p. 215.

2. Episodul este remarcat de Valeriu Cristea în capitolul „toți pare că rîd" din volumul „Despre Creangă", Editura Litera, București, 1989. Criticul discută în acest capitol despre o „linie a cruzimii" care dublează dominanta jovialității în opera lui Creangă.

3. *G. Ibrăileanu*, „Povestirile lui Creangă", în „Studii literare", Editura Albatros, București, 1976, p. 144—145.

4. *Valeriu Cristea*, „Un tip de personaj: bărbatul fără personalitate", în op. cit., p. 112.

BACALAUREAT

Ion Luca Caragiale

Geneza schiței ca specie literară.

Destinată dialogului imediat cu publicul cititor de reviste, deci nu departe de funcția foiletonului care-și îndreaptă atenția către evenimentele zilei, schița, în cazul lui Caragiale, a luat formă, printre glume și calambururi, în paginile „Moftului român", condus de acesta de-a lungul seriilor din 1893 și 1901—1903 și în „Universul" lui Luigi Cazavillian care-l invitase de colaborare. Ținînd cont de spațiul limitat al unei gazete, ea a presupus un veritabil exercițiu de concentrare a construcției și de conciziune a stilului. De altfel, același fenomen a dat naștere schițelor a doi dintre cei mai importanți reprezentanți ai speciei în literatura universală, A. P. Cehov și Mark Twain.

Caracterul satiric al schiței.

Schița a devenit astfel un instantaneu („moment" cum o va boteza autorul prin volumul din 1901), comic și sarcastic, semnificativ pentru o întreagă epocă, aceea de sfîrșit de secol al XIX-lea, cu mascarada raporturilor guvern-opoziție, a tipurilor și

Scanned with OKEN Scanner

instituțiilor pîndite de precaritate, de lipsa fondului într-o democrație menită parcă la o veșnică și tulbure pubertate. Este o creație care democratizează literatura, o coboară în stradă ridiculizînd iluzia turnului de fildeș și care demonstrează că nu există un timp și un spațiu privilegiate ale eternului uman, că acesta poate lua, extrem de veridic, tragic și comic, chipul moftangiului. Nici reacția cîtorva contemporani obtuzi care vedeau în scrierile lui Caragiale „bune caraghiozlîcuri“ [1], nici opinia dură de mai tîrziu a lui Eugen Lovinescu din „Istoria civilizației române moderne“ (corectată de altfel în studiul „Titu Maiorescu și contemporanii lui“ din 1944) nu par să mai aibă vreun temei azi, cînd se poate vorbi de o adevărată obsesie Caragiale.

Caragiale — un reper literar și existențial.

Nici unul dintre clasicii noștri nu a trezit atît de mult, rînd pe rînd, iritarea sau entuziasmul generat de descoperirea unei modernități de ultimă oră. De la articolul lui Titu Maiorescu din 1885, „Comediile d-lui Caragiale“ care-l apără de acuzațiile de partizanat politic, de trivialitate și imoralitate pînă la eseurile lui Mircea Iorgulescu și Ștefan Cazimir din 1988, Caragiale nu a fost numai un subiect literar, ci mai mult decît atît, un reper existențial. Vitalitatea operei sale este aceea a oricărui univers exemplar, o posibilă paradigmă pentru existența umană. O paradigmă mai mult tragică, decît comică, al cărei centru iradiant, „moftul“, este definit în primul număr al „Moftului român“ : „O, Moft ! tu ești pecetea și deviza vremei noastre.

Silabă vastă cu nețărmurit cuprins, în tine încap așa de comod nenumărate înțelesuri : bucurii și necazuri, merit și infamie, vină și pățenie, drept, datorie, sentimente ,interese, convingeri, politică, ciumă, lingoare, difterită, sibaritism, vițiuri distrugătoare, suferință, mizerie, talent și imbecilitate, eclipse de lună și de minte, trecut, prezent, viitor — toate ,toate cu un singur cuvînt le numim noi românii moderni, scurt : MOFT“ [2].

Scanned with OKEN Scanner

Schițele lui Caragiale ↓ o lume de tipuri și o lume exact delimitată din punct de vedere social.

Deși de dimensiuni atît de reduse, fiind structurată pe un singur episod, deși se încadrează fără efort în materialul interesat în primul rînd de cotidian al presei, schița, prin valoare artistică, are ca orice operă literară, un caracter exemplar : creează un univers coerent printr-o atitudine specifică față de viață și valorile ei. Echivalarea valorilor umane cu capriciul, transformarea lor în abstracții goale, ecouri de paradă ale unor sensuri uitate, generează o comedie febrilă și agresivă a aparențelor, a formelor viciate dintre care cea mai degradată este limbajul. O suspectă, prin exces, nevoie de comunicare antrenează personajele în discuții animate la berărie, bodegă, birt, cafenea, în saloane, în adunări publice. Politica, administrația, economia, școala, familia, justiția ,presa sînt surprinse în crochiuri care laolaltă constituie o „Comedie umană", o mitologie națională[3] de anvergură prin surprinzătoarea inventivitate lingvistică și prin capacitatea acesteia de a construi simultan o lume de tipuri și una exact delimitată din punct de vedere social.

I „Bacalaureat" narațiune — dialog.

Comedia limbajului este acaparatoare și în schița „Bacalaureat" publicată în „Universul" la 15 septembrie 1900. Dialogul devine principalul mijloc de individualizare a personajelor și este în același timp în bună parte, purtător de narațiune. Fragmentele din povestirea propriu-zisă au lapidaritatea indicațiilor regizorale. Răsturnarea raportului între narațiune și dialog, fiind vorba de genul epic are ca efect, pe de o parte vivacitatea expunerii, iar pe da alta senzația că nu atît întîmplarea contează cît toată această vorbire despre ea, prolifică și prolixă, un gen de iluzie care-o acoperă.

Atitudinea față de școală.

Caracterul dramatic, precipitat și patetic al comunicării, în contrast cu actul pe care-l impune, trecerea bacalaureatului printr-o intervenție, se relevă drept fals, o mască încercînd să acopere adevărata atitudine față de școală. Aceasta este „un moft" din perspectiva protagonistei, doamna Caliopi Georgescu (așa cum o demonstrează și celelalte schițe din seria „Școala română" : „Lanțul sălbiciunilor", „Tri-

Scanned with OKEN Scanner

umful talentului", „Un pedagog de școală nouă", „Premiul întîi", „Dascăl prost" etc.), un sistem ingrat de persecuție a odraslelor de „familie bună", Demersul ei, rugămintea adresată unui „bun prieten" de a interveni pe lîngă profesorul de filozofie în favoarea lui Ovidiu care se poticnise la morală, netulburat nici un moment de îndoiala în legitimitatea lui, îndepărtează cu totul ideea că școala ar putea fi altceva decît o bagatelă, un obstacol derizoriu și chiar rizibil în calea unui copil predestinat carierei.

Ironia — procedeu dominant.

De altfel nimeni și nimic nu i se opune personajului principal la nivel faptic. Opoziția, existentă totuși, se exprimă tot la nivelul limbajului, și anume, prin ironie. Într-un articol din „Varietăți critice", intitulat „Ironia în opera lui Caragiale", Șerban Cioculescu considera procedeul dominant în stilul autorului în discuție, generator de umor și de polemică urbană, cu același rol în satira socială ca sugestia în poezie. „Dacă este adevărat că una din sursele adînci și nesecate ale împrospătării talentelor lirice este naivitatea, acea facultate genuină, proprie copiilor și adolescenților, de a se minuna de fiecare dată de ineditul aspectelor multiple ale naturii, de miracolul veșnic nou al mediului cosmic, al galaxiei și al boltei înstelate, atunci este și în natura comicului de a se dovedi inepuizabil acelora ce știu să-și mitocosească cu luciditate și prin disciplină voluntară un soi de candoare"[4]. Apanaj în special al naratorului, candoarea mimată în fond, pendulează între o stupefacție inițială, de scurtă durată și o acomodare cu lumea în care intră ca personaj, un acord subminat însă tot timpul prin distanța dintre limbaj și realitatea desemnată. De altfel, mecanismul ironiei, ușor de urmărit în întreaga operă, presupune contrastul între termeni și ceea ce numesc : pentru o anume realitate sînt utilizate noțiunile contrarii.

Semnale ale ironiei :

Există în text cîteva semnale care fac recognoscibil acest procedeu. Unul dintre ele, insistența pe anumite calificative, se referă aici la „bun(ă) prie-

Scanned with OKEN Scanner

a) reluarea unor calificative,

tin(ă)“ și la „familie bună“. Ambele expresii, din sfera relațiilor morale, sînt puse sub semnul întrebării de reluarea lor repetată în contexte care le infirmă : povestitorul pentru a se dovedi un „bun prietin“ trebuie să recurgă la un gest lipsit de onestitate ; profesorul, chiar dacă nu e decît o simplă cunoștință, va fi considerat un „bun prietin“ întrucît așa pretindea interesul doamnei Georgescu ; „familie bună“ devine un calificativ general, deci își pierde sensul distinctiv și electiv din cauza aceleiași necesități de a se conforma interesului. Amiciția și condiția bună sînt un fel de epidemii în opera lui Caragiale, anulînd limitele între valori, uniformizînd totul prin compromis, trivializare și solidaritate în mistificare.

b) exagerarea.

Exagerarea constituie altă marcă a ironiei : nume sonore — Virgiliu, Ovidiu, Horațiu — și termeni belicoși : „bravură“, „a biruit“, „s-a înțepenit“ pentru niște personaje și situații mediocre ; gesturi împinse pînă la melodramă : Ovidiu, „ambițios, cum e“ spune doamna Caliopi, ar fi în stare să se sinucidă. Imaginea finală a „norocitei matroane“, oferind naratorului-personaj un pahar de șampanie și rezumînd agramat peripețiile din operă („Am dat și bacaloreatul ăsta !“) face parte din aceeași categorie. Personajul reprezintă caricatura spiritului matern, inepuizabil în esența lui autoritară și ocrotitoare, tutela acestei lumi căreia îi dictează modul de viață.

Concizia stilului.

S-a remarcat în repetate rînduri grija anxioasă a lui Caragiale pentru concizie, generată de credința că orice cuvînt din text trebuie să aibă acoperire semnificativă, să fie necesar structurii ansamblului. Ca toți marii scriitori al căror talent este secundat de o lucidă conștiință critică a știut că un posibil secret al capodoperei este acela al maximului de semnificație cu minimum de text. Nu întîmplător teatrul și schița îl reprezintă cel mai bine. Ultima, cu evidente valențe dramatice, implică nu mai puțin economia mijloacelor artistice : reducerea pînă la eliminare a descrierilor, portretelor, imaginilor, di-

Scanned with OKEN Scanner

gresiunilor, comentariilor naratorului. Fragmentele de povestire, un fel de interludii-comentariu ironice punctează prin cîteva laitmotive narative (ca gestul doamnei Georgescu de a lovi birjarul cu umbreluța sau stupoarea profesorului) desfășurarea sincopată a confruntării prin limbaj.

Dialogul schiței are structura unor monologuri paralele.

Prin ele se instituie o relație care, putînd fi recunoscută și în dialog, îi relevă acestuia adevărata natură, alta decît aceea de comunicare între parteneri, de realizare a unui suport dinamic și progresiv, în sensul că pozițiile de emițător și receptor sînt alternante [5]. Agresivitatea gestului inițial al protagonistei devine evidentă în tonul imperativ al primei secvențe dialogale în care interlocutorul este redus la tăcere. Verbele care structurează replicile acesteia, „știu", „trebuie", „poți" motivează concentrat imposibilitatea ripostei : cunoașterea fără fisură a situației (din perspectiva personajului, evident) o îndreptățește să apeleze la un gen de necesitate absolută (rizibilă prin contrastul dintre excesiv de gravul „trebuie" și faptul modest aflat în discuție) și să-l înzestreze pe celălalt cu o voință discreționară. Este tipică pentru acest fel de obstrucționare a comunicării simultana preluare și negare de către locutor în intervenția sa a eventualei obiecții a celuilalt :

1. „Poți . . . $\frac{\text{să nu zici că nu poți}}{\text{preluarea obiecției}}$ . . .
. . . $\frac{\text{știu că poți...}}{\text{negarea obiecției}}$

2. „Ți-este prietin . . . $\frac{\text{știu că ți-e prietin !}}{\text{negarea obiecției}}$
$\frac{\text{să nu zici că nu ție prietin !}}{\text{preluarea obiecției}}$

Partenerul, silit la pasivitate, este martorul unui monolog dezlănțuit, de un excesiv patetism prin desele întreruperi, întrebări și exclamații, un monolog

Scanned with OKEN Scanner

Dialogul — un instrument al mistificării.

tiranic pe care la rîndul lui îl va juca în secvența următoare, cea a discuției cu profesorul. De această dată însă, tactica agresorului nu mai e aceea a emoției și nerăbdării, a urgenței mai mult sau mai puțin mimate. Subminată de conștiința culpei, prin urmare, mai puțin infailibilă, se manifestă prin refugierea în teorii abracadabrante și abstracții, un mod destul de frecvent de simulare a onorabilității de către personajele lui Caragiale. Absurditatea afirmațiilor sfîrșește într-o formulare de un comic evident precum „ce are a face Morala cu cariera de avocat... ?", concluzie ironică a întregului demers mistificator. Stupefacția subliniată a profesorului este învinsă de o expresie „magică", un fel de passe-partout, o consfințire a compromisului general : «Ovidiu e de „familie bună"».

În ultima secvență de dialog, comunicarea este din nou defectuoasă. Naratorul — personaj se lovește de un interlocutor opac, pregătit pentru o singură replică. Doamna Georgescu nu poate să culeagă informațiile din replicile laconice ale acestuia pentru că are nevoie de un singur adevăr și este receptivă numai la expresia completă și răspicată a acestuia. Adevăr pe care îl rostește cu aplomb în intervenția monologală din finalul prozei, fragment din principalul monolog al schiței, o mărturisire agramată, fericită în izolarea și-n lipsa ei de scrupule : „Am dat și bacaloreatul ăsta !".

Funcția ironiei.

Cortina cade pe oglinda deformată a titlului, comentariul malițios al unui regizor care împrumută la nevoie o mască și coboară printre propriile creații ,distanțîndu-se de ele, totuși, prin ironie. O ironie pe m chie de cuțit ,disputată cînd de intenția satirică, refuz al unui univers de false valori, cînd de sentimentul că, în ciuda carenței morale și intelectuale ,lumea aceasta este vie, de un balcanism iremedial poate, dar un spectacol extraordinar al cărui protagonist este viața noastră de toate zilele. Interesul pentru omul banal ,constant în creația lui Caragiale trădează pe lîngă o înțelegere modernă a rosturilor literaturii și o imensă compasiune pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru natura zbuciumată, tragi-comică a condiției umane. „Eu nu pot gîndi sus cînd umblu cu picioarele goale pe coji de nuci. Viața banală a mea, a noastră a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenția". [5]

---

1. *Apud Mircea Iorgulescu*, „Eseu despre lumea lui Caragiale", Editura Cartea Românească, București, 1988, p. 10.
2. *I. L. Caragiale*, „Opere", vol. II, ediție îngrijită de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, ESPLA, București, 1960, p. 352.
3. *Silvian Iosifescu*, „Introducere", la I. L. Caragiale, „Opere", vol. II, ed. cit., p. XIV.
4. *Șerban Cioculescu*, „Ironia în opera lui I. L. Caragiale", în secțiunea „Studii și articole despre proza lui I. L. Caragiale" din vol. I. L. Caragiale, „Nuvele, povestiri, amintiri", Editura Facla, Timișoara, 1984, p. 350.
5. *I. L. Caragiale* - Introducere la „Notițe critice"» în „Opere" vol. IV, ed. cit., p. 372.

MOARA CU NOROC

Ioan Slavici

Nuvela din 1880, reprodusă un an mai tîrziu în volumul „Novele din popor", îl arată pe Slavici preocupat, odată mai mult, de problematica morală. Conflictul se află în germene în norma etică pe care o enunță bătrîna — vocea înțelepciunii tradiționale — încă din primele cuvinte ale nuvelei :

„— Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit."

Încălcarea acestei norme va genera intriga, aprofundată în continuare pe plan psihologic. Din acest punct de vedere s-a afirmat adesea că tema nuvelei o constituie dezumanizarea ca rezultat al setei de înavuțire. Aceasta reprezintă doar o componentă a conflictului, care este apropiat de cel al unei tragedii antice. Nu patima pentru bani îl pierde pe Ghiță, ci tensiunea de nedepășit dintre aceasta și un orgoliu exacerbat. Ca un erou al vechii tragedii, personajul va fi pedepsit de destin pentru a nu fi cunoscut măsura.

Subiectul transpune acest conflict în mediul cîmpiei Aradului la sfîrșitul secolului trecut. Pentru a depăși greutățile unei profesiuni precare, aceea de cizmar într-un sat, Ghiță ia în arendă cîrciuma de la Moara cu Noroc, pe drumul Ineului. Întreprinderea se

dovedește la început fructuoasă, cîrciumarul trăind zile fericite alături de Ana, soția lui, de mama acesteia și de cei doi copii. Atmosfera se înnegurează odată cu apariția lui Lică Sămădăul, om dur, tîlhar și criminal a cărui autoritate, exercitată în afara legii, este necontestată în rîndul paznicilor de turme ce împînzesc luncile și peste care domnește Lică. Acesta îi impune lui Ghiță să-i fie complice, stăpînindu-l prin patima acestuia pentru bani, obligîndu-l să depună mărturie falsă în favoarea lui și încredințîndu-i bani rezultați din jaf pe care cîrciumarul să-i schimbe în oraș. Dar Ghiță practică un joc dublu urmărind să-l predea pe Lică lui Pintea, fostul tovarăș al Sămădăului, devenit jandarm numai ca să se răzbune pe el. Hotărît să i-l predea pe Lică lui Pintea în momentul în care are asupra lui bani furați, Ghiță îl lasă de Paști cu Ana și se duce să-l cheme pe jandarm. Revenit după ce Sămădăul plecase, cîrciumarul își ucide soția pentru păcatul la care el însuși o împinsese și este împușcat de omul lui Lică, Răuț, care dă foc cîrciumii. Ca să nu cadă în mîinile lui Pintea, Lică se sinucide sfărîmîndu-și capul de un stejar. Nuvela se încheie cu replica bătrînei, care pune evenimentele, așa cum le înțelege ea, pe seama destinului :

„— Se vede c-au lăsat ferestrele deschise ! zise ea într-un tîrziu. Simțeam eu că nu are să iasă bine ; dar așa le-a fost dată.

Apoi ea luă copiii și plecă mai departe."

Semnificativ pentru desfășurarea acțiunii, spațiul nuvelei este unul din care lipsește un element esențial al lumii operei lui Slavici și anume legea. Universul rural din creația scriitorului este prin excelență dominat de rînduiala tradițională, de norme de comportament transmise din generație în generație, al căror păstrător este colectivitatea și care se exprimă adesea prin „gura satului". Moara cu Noroc, situată într-un ținut nelocuit, se află într-un spațiu al nelegiuirii, unde domnește legea celui mai tare, și pe care G. Călinescu îl compara pe bună dreptate cu un decor de western : „Marile crescătorii de porci în pusta arădană și moravurile sălbatice ale porcarilor au ceva din grandoarea istoriilor americane cu imense preerii și cete de bizoni". [1] Porcari din generație în generație, oamenii acestor locuri alcătuiesc mai mult decît o breaslă, o colectivitate închisă, întrucît ei „au obiceiurile lor și limba lor păstorească, pe care numai ei o înțeleg." Mai mare peste ei este „Sămădăul" (cuvînt provenit probabil din locuțiunea verbală „dă seamă"), om cu stare, care trebuie să răspundă pentru porcii pierduți sau furați din turmă. „De aceea Sămădăul nu e numai om cu stare, ci mai ales om aspru, și neîndurat, care umblă mereu călare de la turmă la tur-

mă, care știe toate înfundăturile, cunoaște pe toți oamenii buni și mai ales pe cei răi, de care tremură toată lumea și care știe să afle urechea grăsunului pripășit, chiar și din oala cu varză."

Lică este deci definit mai întîi prin categoria pe care o reprezintă. El este geniul rău al locurilor, „om ca de treizeci și șase de ani, înalt, uscățiv, supt la față, cu mustață lungă, cu ochi mici și verzi și cu sprîncenele dese și împreunate la mijloc". Fizionomia indică omul aprig și neînduplecat, iar vestimentația de preț și îngrijită contrastează cu ocupația sa de porcar.

Portretul moral al Sămădăului se conturează la început din reflectarea lui în conștiința celorlalte personaje, cu puncte de vedere divergente mai întîi, dar care ajung convergente pe parcurs. „Un om prea cumsecade", îl consideră bătrîna încrezîndu-se în aparențe și contrazicînd astfel înțelepciunea ei născută din experiență. Prima reacție a Anei este de a se face ecoul mamei sale („Și cîte rele nu mai zice lumea despre dînsul"), dar intuiția nu o înșeală : „Nu-i vorba, (...) e oarecum fioros la față". Tot Ana va observa mai tîrziu că este „om rău" și „pătimaș". Dintre toți Ghiță este conștient din primul moment de primejdia pe care o reprezintă Lică, dar își ascunde gîndurile nevrînd să-și sperie nevasta. El va concentra într-un cuvînt răutatea și fascinația partenerului și rivalului său numindu-l „diavol".

Caracterizat prin „voința de putere" [2], Lică îi domină pe oameni descoperindu-le „slăbiciunea" (în cazul lui Ghiță, dragostea de bani), dar are el însuși o slăbiciune, adică acea vină tragică, acea fisură a integrității caracterului, prin care pătrunde fermentul dizolvant în personajele lui Slavici. Slăbiciunea Sămădăului, cunoscută de Pintea, este vanitatea, dorința de a stăpîni : „să facă, să se laude, să țină lumea de frică (...)". De altfel el are și datele temperamentale și caracteriale adecvate : atrage atenția mulțimii și, știind să se servească de ea, are putere de seducție, după cum o va dovedi reacția Anei, știe să se facă indispensabil unor oameni importanți care îl ocrotesc, manifestă o încredere nemăsurată în el însuși, are capacitatea stăpînirii de sine. Este, în același timp, cinic și cu o patimă criminală dobîndită, pe care o mărturisește lui Ghiță : „Acum sîngele cald e un fel de boală care mă apucă din cînd în cînd, pentru că tu nu știi încă, urmă el mai cu avînt, cum îți fierbe și clocotește tot sîngele cînd te hotărăști odată să pui un lucru la cale, și ce grozavă e plăcerea de a-l lovi pe omul care te supără, de a-l lovi tare, ca să-l sfărîmi, cînd te-a atins c-o vorbă sau c-o privire de a răsplăti însutit și înmiit".

Scanned with OKEN Scanner

Ca toți egoiștii, Lică se teme de moarte, de fapt însă de judecata păcatelor pe care va trebui să le plătească pe lumea cealaltă.

Cu acest personaj se înfruntă Ghiță, om nehotărît, greoi, cu o mare inerție în reacțiile sufletești, dar cu un orgoliu pe potriva celui al lui Lică.

Confruntarea dintre ei este ca un tensionat joc de șah, în care partenerii mută alternativ cîte o piesă, încercînd fiecare să pătrundă prin apărarea adversarului. Lică este cel care obține primul succes surprinzîndu-l pe Ghiță prin sosirea lui neașteptată. Se încrede însă prea repede în superioritatea sa și este descumpănit cînd cîrciumarul nu i se supune. Dar Sămădăul i-a descoperit slăbiciunea și îi ia bani, știind că Ghiță nu i se va opune de frică să nu-i piardă. Intuiția se dovedește justă : „Îi era parcă-i seacă sîngele din vine, cînd vedea pe Lică la banii ce-și adunase para cu para, dar acum era legat și trebuia să se stăpînească". Orgoliul rănit îl va transforma pe Ghiță într-un dușman neîmpăcat. Batjocura lui Lică îl face să-și piardă stăpînirea de sine vădindu-și forța fizică, dar Lică este mai tare prin oamenii care-l însoțesc. Cîrciumarul marchează un punct important dezvăluindu-și stratagema de a-și fi trimis sluga în sat spre a face cunoscută prezența lui Lică la Moara cu Noroc. Această manevră, a cărei idee o avuse de fapt Ana, îl face pe Sămădău circumspect și îl silește să ajungă la înțelegere cu Ghiță. Această complicitate întemeiată pe neîncredere și dorință de răzbunare ascunde un conflict latent, care va izbucni în final devastator.

Firea lui Ghiță favorizează persistența mocnită a conflictului, întîrzierea manifestării lui. Energic, întreprinzător, cîrciumarul este totuși indecis în împrejurări importante, neputîndu-se hotărî să plece de la Moara cu Noroc deși îl torturează amenințarea confuză generată de apropierea lui Lică. S-ar dori fără familie, întrucît grija pentru ea îi reduce libertatea de acțiune. Își va amîna mereu plecarea, deoarece nu poate să se împace cu gîndul de a renunța la cîștig, dar și de teama răzbunării lui Lică, motiv pentru care depune la proces mărturie mincinoasă.

Gîndurile, frămîntările, îl fac pe Ghiță tot mai izolat, mai închis față de Ana, care, jignită de lipsa de încredere a soțului său, va căuta în Lică sprijinul de care are nevoie.

În lupta tensionată dintre personajele nuvelei, fiecare caută „slăbiciunea" celuilalt spre a-l domina prin ea. Dacă slăbiciunea lui Lică este voința de putere, Ghiță are două „slăbiciuni", al căror conflict, sfîșiindu-l interior, îl va pierde. Bătrîna observă una din ele, pe care o prezintă însă ca benefică, dorind s-o încurajeze pe Ana : „Ghiță e

Scanned with OKEN Scanner

om harnic și sîrguitor și așa se gîndește mereu, ca om harnic să adune ceva pentru casa lui. Are și el, ca tot omul, o slăbiciune : îi rîde inima cînd își vede sporul. E bună slăbiciunea asta, și nu trebuie să te mîhnești pentru ea (...)". Lică îi observă alta, pe care o consideră capitală și de care se hotărăște să-l lecuiască, „săbiciunea" „de femei, ba chiar mai rea decît aceasta, de o singură femeie." Sămădăul se înșeală însă, și această eroare de apreciere va genera lanțul evenimentelor îndreptate spre deznodămîntul tragic.

Lică intuise bine la început patima lui Ghiță pentru bani, dar nu-i intuiește orgoliul nemăsurat, orgoliul „nebun al individualității". [3]

În amîndouă aceste privințe, cîrciumarul de la Moara cu Noroc întrece măsura comițînd hybrisul, ca eroii tragediilor antice. Aceștia se prăbușeau datorită unei vini tragice, care îi caracteriza fie sub formă de hamartia sau greșeală în planul uman, constînd într-o eroare de judecată ori provenită din ignoranță, fie sub formă, de hybris adică de îndrăzneală, obrăznicie, depășire a măsurii în relația dintre om și forțele superioare lui [4], încălcarea unei porunci divine sau a unei legi morale din cauza ambiției, a încrederii exagerate în sine, a lăcomiei, plăcerii sau altei pasiuni. [5]

Într-adevăr Ghiță încalcă o lege morală, aceea a cumpătării pe care o enunțase soacra lui chiar de la începutul nuvelei. În articolul său cu problematică etică și pedagogică, publicat în 1888 în „Tribună" și intitulat „Fapta omenească", Slavici numește printre valorile superioare ale vieții morale „măsura dreaptă, cumpătarea chibzuită de minte" și idealul vieții de familie. Scriitorul se dovedea astfel adept al unor norme în care el însuși fusese educat, dar pe care le regăsise în opera unui gînditor pe care îl venera în mod deosebit, filozoful chinez din antichitate Confucius. [6]

Toate aceste norme le încalcă Ghiță, fiind condus de soartă spre sfîrșitul tragic. Precum și în antichitate, destinul își face simțită prezența de-a lungul întregii nuvele. Cîrciumarul, care simte „ca și cînd ar fi cuprins de un păiengeniș", este conștient că stă sub semnul destinului : „(...) cine poate să scape de soarta ce-i este scrisă ! ?" „Așa vrea Dumnezeu ! își zise el ; așa mi-a fost rînduit".

Bătrîna, care joacă rolul corului din tragedia greacă, aduce și ea în final tema destinului : „dar așa le-a fost dată".

Hybrisul îl va pierde și pe Lică, în acest caz constînd în sfidarea lui Dumnezeu. Acest păcat al Sămădăului este prezentat în mod gradat începînd cu veselia destrăbălată de la cîrciumă în contrast cu slujba de Paști care se desfășura în același timp și

sfîrșind cu sacrilegiul din biserică, de un melodramatism cam exagerat în care teza morală devine vizibilă, sancțiunea intervenind prompt. Lică este pierdut fiindcă a înfruntat puterea dumnezeiască. Este singura notă moralizatoare prea evidentă din nuvelă. Adevărat că Slavici pare a scrie această operă spre a ilustra prin ea legea morală, dar forța lui creatoare este atît de mare încît topește în adevărul omenesc al personajelor și al lumii lor de patimi și conflicte teza etică de la care pornise.

Și Magdalena Popescu observă în nuvelă „supratema destinului" și apropierea de „schemele conflictuale ale tragismului antic", vina constînd, în viziunea sa, în părăsirea liniștei dobîndite prin tradiție.

Vinovat de lipsa măsurii, sfîșiat de lupta dintre patima de bani și orgoliu, eroul este sancționat de instanța divină, într-o nuvelă ce împletește forța conflictului de tragedie antică și profunzimea observației realiste a caracterelor : „Moara cu Noroc", o capodoperă a literaturii române.

---

1 *G. Călinescu,* „Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent", Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 450.

2 *Magdalena Popescu,* „Slavici", Cartea Românească, 1977, p. 171.

3 *Magdalena Popescu,* op. cit., p. 179.

4 Dicționarul de termeni literari, Editura Academiei, București, 1976 p. 202.

5 „Dicționary of World Literary Terms", edited by Joseph T. Shipley. George Allen & Unwin Ltd., London, p. 149.

6 *Ion Breazu,* „Slavici și Confucius", în „Studii de literatură română și comparată", vol. II, Ed. Dacia, Cluj, 1973, p. 95—117.

BALTAGUL

Mihail Sadoveanu

Ca orice capodoperă, „Baltagul" (1930) a dat naștere unor lecturi variate. Considerat „roman al mișcărilor milenare cu intrigă antropologică" (G. Călinescu), roman realist, roman de dragoste, roman mitic și chiar polițist, el este toate la un loc, o operă care prin profunzimea straturilor semnificative dă măsura artei lui Mihail Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectul romanului.

Acțiunea liniară, cu puține momente retrospective, urmărește drumul Vitoriei, țărancă de la munte, de prin părțile Tărcăului, de la instaurarea treptată și dramatică a convingerii că soțul ei Nechifor a fost ucis, la expediția pe urmele lui, încheiată cu aflarea adevărului și pedepsirea vinovaților de crimă. Bărbatul plecase la Dorna să cumpere oi și-apoi să le coboare la iernatic în bălțile Jijiei. Neavînd nici o veste de la el, după ce trecuse de două ori timpul necesar întoarcerii, Vitoria începe pregătirile de plecare. Se consultă cu părintele Dănilă, apelează la meșteșugurile vrăjitorești ale babei Maranda, merge la Mănăstirea Bistriței, trimite o jalbă prefectului de la Piatra, pune ordine în gospodărie și face rost de bani. Fie că-și aranjează treburile lumești, fie că așteaptă semne și întărire de la diavolul babei Maranda sau de la icoana Sfîntei Ana, personajul pune în actele sale aceeași atenție concentrată, siguranță și meticulozitate, dîndu-le aura unui ritual. De altfel rolul lor purificator este subliniat în text. În ajunul plecării, Vitoria „se curățise de orice gînduri, dorinți și doruri în afară de scopu-i neclintit.“ Însoțită de Gheorghiță, merge pe urmele lui Nechifor poposind la crîșme și hanuri și ajunge la Vatra Dornei unde află de la cancelarie de vînzarea de oi din toamnă. Funcționarul își amintește că bărbatul vesel și generos care cumpărase trei sute de oi nu era singur, avea tovarăși doi munteni. Căutarea continuă, Vitoria întrebînd din crîșmă în crîșmă de turmele conduse de trei ciobani, care, după încheierea tîrgului, au coborît muntele îndreptîndu-se către un loc de iernat. Îi găsește la Suha pe cei doi însoțitori ai lui Nechifor, Calistrat Bogza și Ilie Cuțui. Prin confruntarea informațiilor obținute de la un popas la altul își dă seama că bărbatul său a fost omorît între Sabasa și Suha. Îi descoperă rămășițele într-o prăpastie cu ajutorul cîinelui ce-l însoțea pe Nechifor, rămas fără stăpîn și pripășit la curtea unui gospodar. Într-o scenă magistrală, la praznic, Vitoria dezvăluie ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărul, iar ucigașul, Calistrat Bogza este „sugușat“ de cîine și lovit de Gheorghiță cu baltagul.

Roman al căutării adevărului și-al înfăptuirii dreptății după principiul arhaic „după faptă răsplată și năpastă pentru năpastă“ (Vitoria face parte din aceeași galerie a caracterelor feminine tari ca și Anca din piesa lui Caragiale), „Baltagul“ se deschide însă în atmosfera destinsă a poveștii. Anecdota de la început pe care Nichifor avea obiceiul s-o spună la petreceri este un gen de cosmologie populară prin care Dumnezeu ia înfățișarea unui bătrîn cumsecade, cu forțe limitate de împrejurări, iar creaturile lui, supuse hazardului, depășesc vitregiile acestuia printr-o „inimă ușoară“. Soarta muntenilor prezentată într-un ton legendar și ironic, solemn și familiar nu pare atinsă de fatalitatea tragică pe care crima o implică :

Lumea romanului = o paradigmă a condiției umane.

„La urmă au venit și muntenii ș-au îngenunchiat la scaunul Împărăției. Domnul Dumnezeu s-a uitat la ei cu milă :

— Dar voi, năcăjiților, de ce ați întîrziat ?

— Am întîrziat, Prea slăvite, căci sîntem cu oile și cu asinii. Umblăm domol ; suim potecile oable și coborîm prăpăstii. Așa ostenim zi și noapte ; tăcem, și dau zvon numai tălăncile. Iar așezările nevestelor și pruncilor ne sînt la locuri strîmte între stînci de piatră. Asupa noastră fulgeră, trăsnește și bat puhoaiele. Am dori stăpîniri largi, cîmpuri cu holde și ape line.

— Apoi ați venit cei din urmă, zice Domnul cu părere de rău. Dragi îmi sînteți, dar n-am ce vă face. Rămîneți cu ce aveți. Nu vă mai pot da într-adaos decît o inimă ușoară ca să vă bucurați cu al vostru. Să vă pară toate bune ; să vie la voi cel cu cetera ; și cel cu băutura ; și s-aveți muieri frumoase și iubețe“.

Real și mitic.

Exemplaritatea transmisă de această anecdotă, senzația de lume care se desprinde de un timp și de un spațiu anume pentru a deveni o paradigmă a condiției umane constituie o notă susținută de

întreaga desfășurare a romanului. Real și mitic se întrepătrund, iar impresia generală pe care o lasă cuvîntul sadovenian că ascunde totdeuna un subtext, că în spatele fiecărei realități desemnate subzistă o taină, atinge rafinamentul în „Baltagul" și-n alte cîteva opere de mai mică respirație cum ar fi „Creanga de aur" și „Ochi de urs". „Proza rămîne realistă, plastică, exactă, colorată, dar dă sentimentul că vorbește și de ceva secret, ascuns îndărătul sensului imediat al cuvintelor" [1].

Tipul munteanului.

Caracterizarea tipului uman specific acestui univers este reluată în termeni apropiați la începutul capitolului X: „Locuitorii aceștia de sub brad sînt niște făpturi de mirare. Iuți și nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinți ca și-n ierni cumplite, fără griji în bucurii ca și-n arșițile lor de cuptor, plăcîndu-le dragostea și beția și datinile lor de la începutul lumii, ferindu-se de alte neamuri și de oamenii de la cîmpie și venind la bîrlogul lor ca fiara de codru — mai cu seamă stau ei în fața soarelui c-o inimă ca din el ruptă: cel mai adesea se dezmiardă și lucește — de cîntec, de prietinie". Termenul de comparație pentru aceste „făpturi" este, ca peste tot la Sadoveanu, natura. Model al existenței plenare, întoarcerea la natură echivalează cu o întoarcere la origini, iar fragmentul trădează nostalgia după omul ca „putere elementară", „fericit și inconștient ca însăși creația" („Țara de dincolo de negură"). Plăcerea de a trăi, principala trăsătură a acestui tip (dintre personaje, Nechifor Lipan pare întruchiparea cea mai exactă a munteanului), se naște din instinctul vieții ca valoare supremă, de neoprit în curgerea ei eternă.

„Țara de sus" — „Țara cealaltă de vale".

Dintre cele două țări de care vorbește Vitoria, „țara de sus" a muntenilor cu gospodării bine așezate, trăind în ritmul unor obiceiuri imemorabile, e mai aproape de natură decît „țara cealaltă de vale", a tîrgurilelor și a comerțului, mai nouă și mai tulbure. Modul de viață patriarhal presupune respectarea unor rînduieli verificate prin tradiție, un an-

samblu de principii și datini care așează existența în matca echilibrului și a previzibilului. „Nimeni nu poate sări peste umbra lui“ este una din vorbele preferate ale lui Nechifor, vorbă de care își amintește Vitoria în drumul ei, un laitmotiv al încrederii în măsură, al întocmirii armonioase a lumii.

Între cele două lumi contactul există : ciobanii fac comerț, așteaptă la date fixe bani de la negustori pentru brînza, laptele și pieile vîndute, iar Vitoria, deși coboară într-un spațiu despre ale cărui reguli pare să aibă idei vagi se adaptează totuși extrem de bine. Călăuza sigură a ei este profunda cunoaștere a oamenilor, aceiași indiferent de timp și loc : măgulește vanitatea subprefectului Anastase Balmez pentru ca acesta să nu-i ceară prea multe lămuriri despre drumul ei ; cînd se află într-o adunare mare ca aceea a botezului de la Borca, se grăbește, pentru a înlătura eventualele gînduri de jaf, să apară în fața tuturor ca o femeie necăjită care merge la Dorna după niște datornici, știe să tragă de limbă căpătînd informații fără să le ofere la rîndul său, face uz de bacșiș cînd e cazul, simulează umilința, și modestia, cu o umbră de cinism chiar, justificat totuși de dorința puternică de a afla adevărul. Muntenii nu sînt refractari la lumea aceasta nouă, sînt doar circumspecți din cunoscuta cumpătare care cere verificarea îndelungă a unui lucru pentru a-i determina natura bună sau rea. Vitoria își dă seama de la început de avantajele unei civilizații care prin modalități diverse conservă informația. Reprezentarea ei în legătură cu aceasta, chiar dacă în linii simplificatoare, ușor amuzante, de pictură naivă, este edificatoare : „Acolo vra să zică e stăpînirea împărătească. Ș-așa în toate tîrgurile sînt slujbași, primari, prefecți și polițai, pînă la București, și la București stă pe tron regele și dă porunci tuturora. Bun lucru neapărat, să fie asemnea rînduială ; toate să se facă după poruncă și să se scrie ce s-a făcut. Așa se cunoaște prin tîrguri cine cumpără vite și cine vinde, și care încotro se duce. La

„Țara cealaltă de vale“

Scanned with OKEN Scanner

Dorna de asemeni. Nu-i ca în sus pe Tarcău, unde oamenii trăiesc cum au apucat și cum îi taie capul". Așa cum remarca N. Manolescu [2], „Vitoria are stofa întreprinzătoare a burghezului, simțul lui practic, lipsa de prejudecăți, e nereligioasă, vicleană și rea. Sadoveanu s-a înșelat și ne-a înșelat crezînd că vorbește despre păstori asemeni acelora din *Mioriția*: Vitoria e un țăran de un alt tip, îmburghezit și cu o conștiință a acțiunii și ordinei ce lipseau baciului din baladă".

„Țara de sus" ↓ credința în legătura dintre existența umană și aceea cosmică.

Ea rămîne însă și un om al muntelui, conservator al unei gîndiri arhaice care presupune credința în legătura nemijlocită dintre existența umană și aceea cosmică, (unul dintre semnele ei fiind limbajul simbolic al naturii, în posibilitatea dialogului cu sufletul celui mort, în împăcarea pe care o aduce ritualul. Pentru acest tip de gîndire crima nu este numai un atentat la viața unui om, ci un scandal cosmic. Dispariția lui Nichifor o tulbură pe Vitoria, dar neliniștește și comunitatea sătească, iar gîndului că această întîrziere este anormală îi corespunde, în planul naturii, instalarea iernii. Glasul și direcția vîntului, înfățișarea brazilor, un cocoș așezat pe prag cu pliscul spre poartă, pîlcuri de nori, „țipete de paseri", toate sînt semne ale naturii atotștiutoare pe care femeia încearcă să le înțeleagă.

Atitudinea față de moartea violentă în „Mioriția" și în „Baltagul".

Restabilirea coerenței lumii, distruse de crimă, este poate sensul cel mai profund mioritic al romanului. În baladă aceasta are loc printr-o răsturnare metaforică a semnificației morții care devine un sacrificiu necesar pentru deschiderea către o existență universală, mai cuprinzătoare. Natura văzută ca o biserică uriașă este imaginea cea pregnantă a acestui acord care justifică omorul, înlăturînd ideea de absurditate. Romanul nu mai are la îndemînă această posibilitate de justificare în ordine mitică, profitabilă artistic într-o creație lirică. Elementele mitice se subsumează în „Baltagul" dramei personajului feminin : adevărul pe care îl caută Vitoria este soli-

Scanned with OKEN Scanner

citat deopotrivă de dragostea ei pentru Nechifor și de nevoia de dreptate. Este un adevăr al ei, dar și al lumii în care trăiește. Frumusețea personajului se situează, dincolo de tăria morală, în această pendulare între interiorizare și adaptare, singurătate și acțiune, retragere în sine și sociabilitate.

„Baltagul" — roman de dragoste.

Povestea unei iubiri învingînd trecerea anilor, cînd reținută, cînd năvalnică, evitînd mărturisirile, însoțește ca o umbră aventura detectivistică a Vitoriei. Femeia merge și la propriu și la figurat pe urmele lui Nechifor. Chipul întors și vocea mută de dincolo de moarte sînt expresia unei singurătăți pe care dragostea nu o acceptă pentru că ea presupune, la modul ideal, împărtășirea totală a existenței celuilalt. Momentele de interiorizare sau de vis surprind acest dialog de la imaginea întunecată, depărtată, a bărbatului, la regăsirea lui, evident, în planul adînc sufletesc:

a) „Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecînd spre asfințit o revărsare de ape".

b) „Apoi se lăsă pe un scăunaș cu trei picioare, își cuprinse genunchii cu palmele și stătu aplecată, cu privirea-i de umbră ațintită în necunoscutul dinainte-i. Încerca să-l oprească pe Lipan și să-i întoarcă spre ea obrazul, ca să i-l citească. El era însă tot mai în fund. Peste el se revărsau ape de primăvară."

c) „Vitoria închise ochii, zguduită. Din întunericul lui, în care se depărta, pentru întîia oară Lipan se întorsese arătîndu-și fața și grăind lămurit numai pentru urechile ei."

d) „În gîndul acesta care-i venise dintr-odată, să caute cînele, Vitoria cunoscu altă binecuvîntare. De unde-i venise gîndul? Fără îndoială de la Nechifor Lipan. El — se-nțelegea lesne — nu mai era între vii cu trupul. *Dar sufletul lui se întorsese spre dînsa (n.m.)* și-i dădea îndemnuri."

Modul necruțător în care restabilește adevărul și-i pedepsește pe vinovați, credința în faptul că

Scanned with OKEN Scanner

Figura Vitoriei. „Baltagul" / roman al căutării adevărului.

acesta răzbate totdeauna la lumină și în necesitatea de a acționa în acest sens, apropie personajul feminin de eroinele tragediilor antice. Reconstituirea crimei din finalul romanului, de o exactitate care-l uimește chiar pe ucigaș, este dovada nu în primul rînd a dorinței de răzbunare, cît mai cu seamă a unui cult pentru adevăr, specific unei lumi raționale, puternice prin respectul unor valori fundamentale, Este o lecție de inteligență, intuiție, spirit de observație, devenite instrumente de o finețe extremă prin subordonarea lor integrității morale și dragostei : „— Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu știu mai bine că se ducea la deal. Dar nu era singur. Avea cu el cînele. Și se mai aflau în prejma lui doi oameni. Unul dăduse călcăie calului și grăbise spre pisc, ca să bage de seamă dacă nu n-arată cineva. Al doilea venea în urma lui Lipan, pe jos, și-și ducea calul de căpăstru. Să știți că nu era noapte. Era vremea în asfințit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am știință că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfințitul soarelui. Cînd cel din deal a făcut semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frîul. Și-a tras de la subsoara stîngă baltagul și, pășind ferit cu opincile pe carare, a venit în dosul lui Nechifor Lipan. O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci cînd vrei să despici un trunchi. Lipan a repezit în sus mîinile, nici n-a avut cînd să țipe ; a căzut cu nasul în coama calului. Întorcînd baltagul, omul s-a opintit cu el în deșertul calului, împingîndu-l în rîpă. Chiar în clipa aceea cînele s-a zvîrlit asupra lui. El l-a pălit cu piciorul dedesuptul botului. Calul tresărise de spaimă. Cînd a fost împins, s-a dus de-a rostogolul. Cînele s-a prăvălit și el. S-a oprit întâi hămăind întărîtat ; omul a încercat să-i deie lui o pălitură de baltag, dar dulăul s-a ferit în rîpă și s-a dus tîrîș după stăpîn. Asta-i. Cel din urmă a încălicat, s-a grăbit după cel din vîrful muntelui, și s-au dus. Nu i-a văzut și nu i-a știut nimeni pînă acuma."

Scanned with OKEN Scanner

Alte personaje.

Partitura Vitoriei acaparează aproape în întregime romanul, fără să împieteze însă asupra forței de a individualiza alte personaje și de a contura un univers divers in spiritul romanului realist tradițional. Scurte prim-planuri scot în relief figuri care trăiesc prin cîteva gesturi și trăsături : Minodora la vîrsta iubirii copilărești, amatoare de declarații în versuri ; taciturnul Mitrea comunicînd mai mult cu vremea și cu animalele decît cu semenii săi ; greoiul părinte Daniil Milieș, preot și sfătuitor al sătenilor, expresie a traiului împăcat, bine rostuit ; baba Maranda ale cărei ajutoare necurate sînt mai mult amuzante decît terifiante ; starețul Visarion de la Mănăstirea Bistriței care apreciază atitudinea Vitoriei față de cele sfinte, dar o sfătuiește să apeleze și la „stăpînirea pămînteasca", adică la poliție și la prefectură ; pitoreasca nevastă a domnului Iorgu Vasiliu, meșteră în a pune întrebări și a fierbe oamenii etc.

„Baltagul" — romanul formării unui caracter. Figura lui Georghiță.

Prin Gheorghiță, personaj care stă în umbra Vitoriei, romanul creionează traseul unei maturizări. Confruntarea cu moartea și cu răul — chiar dacă nu el îl ucide pe Bogza, lovitura cu baltagul simbolizează răpunerea răului — reprezintă un drum inițiatic necesar trecerii de la vîrsta liberă, neangajată, a tinereții, la aceea activă, responsabilă a maturității. Vitoria îl călăuzește cu răbdare, dar și cu asprime, obligîndu-l să-și stăpînească oboseala, foamea, plăcerea, nesiguranța, frica, să descifreze adevărul din vorbele oamenilor și din semnele naturii și să acționeze cu hotărîre. Contrastul dintre ei nu este atît între două caractere — Gheorghiță are toate datele pentru a deveni cu vremea un muntean autentic — cît între două vîrste : „Îl văzu sfios și nesigur ; pe cînd ea era plină de gînduri, de patimă și durere."

Intenția simbolizatoare este evidentă și în jocul numelor. Gheorghiță este numele fiului, dar și numele ascuns al lui Nechifor, iar cînd femeia des-

Scanned with OKEN Scanner

coperă în prăpastie, rămășițele mortului, strigătul ei păstrează această ambiguitate. Viață și moarte se întrepătrund în curgerea ciclică a existenței. Din această perspectivă care înglobează condiția umană într-una mai largă, cosmică, drama însingurării Vitoriei este contrabalansată de atmosfera senină a unei înțelepciuni care privește lumea ca repetabilitate. O afinitate subterană leagă totul : Nechifor, remarca Al. Paleologu [3], înseamnă în limba greacă „purtător de victorie" (Nike-phoros).

Limbajul romanului.

Ceea ce se întîmplă la nivelul personajelor și al dramei epice, caracterul lor deopotrivă realist și simbolic poate fi regăsit și în cazul limbajului. Deși există destule moldovenisme în text — „barbat", „năcaz", „a plînge" (viitor), „pîrău", „frumuseță", „îs", „cînele", „dînsele", „carare", „mîni" („mîine" și „mîini"), „să deie" etc. — limba lui Sadoveanu nu reprezintă o adaptare a graiului respectiv, ci un jargon cu totul personal, savant, elaborat, „o limbă ireală", amestec de Neculce, grai țărănesc, limbă cultă și limbă bisericească. [4] Există un permanent ceremonial al rostirii care conferă cuvîntului greutate și sugestia unui sens ocult. Sînt frecvente construcțiile frazeologice metaforizante și arhaizante : „veni iar către el", „stătea între ei o întrebare crîncenă", „ține taină", „n-a zvonit către nimeni", „i-am arătat mare părere de rău", „a intrat la slujbă grea și la năcaz", „rămîne în neclintirea ei", „a fulgerat un cuvînt" etc. Și ceea ce este extraordinar lirismul nu sufocă forța narativă, poezia face casă bună cu mesajul obiectiv, rece, de notație realistă. Vitoria îi comunică lui Gheorghiță gîndurile ei și ritmul interior al durerii imprimă frazelor cadența versului :

„Să-i fi făcut farmece / vreo muiere, / cum spune baba Maranda, / eu n-aș crede. / Acuma am înțeles că demonul acela, / dacă-l are, / e prost. / Ori îi

prost, / ori n-are nici o putere, / de-o lasă pe dînsa / amărîtă, calică și lipsită de toate. / Dacă ar avea putere / să-l știe unde-i, / ar avea putere / să-l și întoarcă."

1. *Ovid S. Crohmălniceanu*, „Sadoveanu și arhetipurile", în „Cinci prozatori în cinci feluri de lectură", Editura Cartea Românească, 1984, p. 48.
2. *N. Manolescu*, „O femeie în țara bărbaților", în „Arca lui Noe", volumul I, Editura Minerva, 1980, p. 262.
3. *Al. Paleologu*, „Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu", Editura Cartea Românească, 1978.
4. *Apud G. Călinescu*, „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", Editura Minerva 1985, p. 627.

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI

Camil Petrescu

Prin cele două romane ale sale — „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" și „Patul lui Procust" — ca și prin eseistica privitoare la această specie literară, Camil Petrescu a înnoit în mod fundamental romanul românesc, care, în perioada interbelică, ajunge să se sincronizeze cu creațiile de nivel universal.

În conferința publicată în 1935, „Noua structură și opera lui Marcel Proust", Camil Petrescu militează pentru reflectarea de către roman a spiritului epocii, în condițiile în care progresele filozofiei, psihologiei și științelor exacte nu pot rămîne fără influență asupra literaturii. Fenomenologia și intuiționismul lui Henri Bergson în filozofie, psihologia configurației, psihanaliza, teoria relativității creează o nouă structură a culturii, caracterizată, după părerea lui Camil Petrescu, de ideea că „nu putem cunoaște nimic *absolut*, decît răsfrîngîndu-ne în noi înșine, decît întorcînd privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc..." [1] Marcel Proust este, în viziunea lui Camil Petrescu, romancierul care, prin autenticitate, prin unitatea de perspectivă, prin perceperea timpului ca durată trăită și prin memoria involuntară, integrează cel mai bine „noua structură" în creația românească.

Romanele lui Camil Petrescu sînt opere ce degajă o puternică impresie de viață adevărată, dar, cu atît mai mult cu cît sînt ro-

Scanned with OKEN Scanner

mane ale problemelor de conștiință, pot fi mai bine înțelese utilizînd în analiza lor și perspectiva teoretică a autorului.

Fragmente din romanul în pregătire „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" au apărut în revistă încă din 1920, cînd experiența conflagrației mondiale era încă acută pentru tînărul locotenent demobilizat cu numai doi ani înainte. În volum, romanul apare în 1930, scris în formă definitivă din martie pînă în octombrie ale acelui an : „A fost o ardere continuă, mistuitoare — își amintea scriitorul în cuvîntul înainte la ediția din 1955 — în care rîndurile se chemau unele pe altele, fără nici un fel de răgaz, sfîrșită după luni și luni de trudă a condeiului, odată cu căderea ultimelor frunze în băltoacele ploilor de toamnă, lăsîndu-l pe autor bolnav în pat pentru multă vreme". [2]

Alcătuit din două părți tratînd două experiențe fundamentale : dragostea și războiul, romanul are ca narator la persoana întîi pe însuși protagonistul său, Ștefan Gheorghidiu. Prima parte a cărții se constituie pe baza amintirilor acestuia, concentrat cu regimentul în munți, aproape de Dîmbovicioara, în așteptarea declanșării războiului. Student la filozofie, Ștefan Gheorghidiu se căsătorise cu o colegă de facultate, Ela, cu care trăiește la început o dragoste autentică, de desăvîrșite împliniri. O moștenire neașteptată de la un unchi bogat schimbă total situația materială a tinerei familii, antrenînd-o într-o viață mondenă care, spre surprinderea eroului, o atrage tot mai mult pe soția sa. Odată cu aceasta apar și bănuielile de infidelitate care se vor accentua făcîndu-l pe Ștefan Gheorghidiu să trăiască drama constatării că și-a clădit existența pe un ideal ce i se vădește irealizabil : iubirea absolută. Războiul izbucnește în momentul în care după două despărțiri și împăcări succesive, protagonistul este chinuit pînă la desființarea lui ca personalitate de dorința unei certitudini. Experiența războiului punîndu-l în contact cu tragedia colectivă îl determină să-și privească din altă perspectivă drama erotică. Inimaginabilă mai înainte, liniștea cu care se desparte de Ela marchează separarea de un întreg trecut.

Camil Petrescu pleda pentru un roman al problemelor de conștiință, fiind partizanul unei estompări a preocupării pentru mediu, spre a da posibilitatea personajului să-și dezvolte problematica psihologică :

„Literatura presupune firește problemele de conștiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conștiință sînt

posibile. [...] Eroul de roman presupune un zbucium interior, lealitate, convingere profundă, un simț al răspunderii dincolo de contingențele obișnuite. Sau cel puțin, chiar fără suport moral, caractere monumentale, în real conflict cu societatea." [3]

În acest spirit, romancierul avea să facă din Ștefan Gheorghidiu beneficiarul unei importante moșteniri, pentru ca el, eliberat de griji materiale, să se poată preocupa de problemele conștiinței. Totuși, dimensiunea socială nu lipsește din romanul scriitorului ; conflictul dintre Ștefan și Nae Gheorghidiu îl opune pe cel dintîi unei lumi de parveniți în care cîștigul este valoarea supremă și în care cinismul și superficialitatea trec drept spirit. Personajele lui Camil Petrescu sînt însă definite esențial prin drame de conștiință. În concepția romancierului se conturează două lumi aflate în raporturi de continuitate și de opoziție : lumea conștiinței și cea a naturii primare, instinctive : „În afară de conștiință, totul e bestialitate", afirmă Ștefan Gheorghidiu. Romancierul trebuie să se ocupe nu de impulsuri instinctive, ci de aventurile conștiinței. Nici chiar psihologia nu este un bun îndreptar pentru artistul „noii structuri", acesta fiind chemat să-l însoțească pe filozof, să-și pună opera sub semnul „problematicii absolutului". Între literatură și filozofie există însă deosebiri esențiale, în ceea ce privește, printre altele, limbajul și nivelul de generalitate. Ștefan Gheorghidiu este un personaj viu, care suferă nu din cauza unei teorii filozofice, ci a unui sentiment omenesc, gelozia. Numai că la un personaj problematic, intelectual, ca el, acest sentiment dobîndește semnificații cosmice, pune în discuție o întreagă scară valorică. Neîncrederea în Ela înseamnă pentru Ștefan Gheorghidiu „prăbușire lăuntrică", ruperea „axei sufletești", „pierderea încrederii în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele", „remanieri de ecuații întregi sufletești". Ca și Pietro Gralla, personajul dramei „Act venețian", Ștefan Gheorghidiu întreține cultul iubirii absolute, văzută ca osmoză a două suflete : „Lipsit de orice talent în lumea muritoare, fără să cred în Dumnezeu, nu m-aș fi putut realiza — și am încercat-o — decît într-o dragoste absolută". Personalitatea lui se definește în funcție de acest ideal : „Eu jucasem totul pe această femeie și trebuia să trag acum toate consecințele care se impuneau : desființarea mea ca personalitate". Ștefan Gheorghidiu respinge chiar ca vulgară și lipsită de conținut, etichetarea ca gelos : „Nu, n-am fost nici o secundă gelos, deși am suferit atîta din cauza iubirii". Chinuitoare este incertitudinea care sfărîmă armonia perfectă a iubirii concepute inițial.

Scanned with OKEN Scanner

În „Ultima noapte de dragoste...“ analiza psihologică are ca unic obiect (și subiect în același timp) personajul masculin. Ambiguitatea reiese, pentru cititor, din reflectarea, în viziunea problematică a naratorului, a faptelor, gesturilor și cuvintelor Elei. Aceasta este un personaj pe care îl cunoaștem numai în măsura în care îl cunoaște și naratorul. Astfel este posibil ca ea să-l fi înșelat pe Ștefan Gheorghidiu abia tîrziu, împinsă fiind de înșeși bănuielile acestuia și ca răzbunare. Pentru soțul său, însă, infidelitatea înseamnă a trebui să împartă cu cineva un gest cît de mic al femeii iubite, aceasta constituind o fisură cu consecințe incalculabile în perfecțiunea dragostei : „Fiecare credem că femeia care ne iubește are, păstrate pentru noi, anumite mici gesturi de mîngîiere și frumusețe, gesturi cărora noi le dăm un anume înțeles și ne e o suferință crîncenă să vedem că le are și pentru altul“.

Gelozia este un sentiment care se alimentează din el însuși ; a spus-o și Shakespeare, numind-o prin gura lui Iago, „monstrul cu ochi verzi care batjocorește carnea din care se hrănește“. O recunoaște și Ștefan Gheorghidiu : „De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente, care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe“. „Era o suferință de neînchipuit, care se hrănea din propria ei substanță“.

În analiza iubirii și a geloziei din romanele lui Camil Petrescu întîlnim similitudini cu Proust, romancierul pe care scriitorul român îl situa în fruntea literaturii moderne, sincrone cu „noua structură“ și a cărui neînțelegere de către contemporani, o considera „un simptom de mediocritate literară“. Desigur că, după cum a demonstrat G. Călinescu, romanul lui Camil Petrescu nu este proustian : stilul și structura sînt diferite, memoria involuntară nu are în „Ultima noapte...“ rolul din „În căutarea timpului pierdut“. Au, în schimb, comună pătrunderea analitică și unghiurile de vedere asemănătoare în ceea ce privește dragostea și gelozia. Poate fi vorba de influențe directe, după cum este posibil ca, în paginile de fină analiză ale lui Proust, Camil Petrescu să fi găsit formulări ale unor gînduri care îl frămîntaseră și pe el. Amîndoi văd în iubire o idee fixă, o autosugestie, un proces în care obiectul dragostei este doar un pretext al sentimentelor celui care iubește. Ștefan Gheorghidiu se îndrăgostește mai tîrziu de Ela, din orgoliu și devotament, mai întîi, cu toată ființa sa mai pe urmă : „Orice iubire e ca un monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă.“ Acestei afirmații

Scanned with OKEN Scanner

din „Ultima noapte...“ îi răspund cuvintele lui Proust : „... această idee fixă care este o iubire.“ Ștefan Gheorghidiu observa : „O iubire mare e mai curînd un proces de autosugestie...“ La fel procedează și Swann, personajul lui Proust, care, la capătul unei iubiri și unei gelozii chinuitoare, descoperă cu uimire în Odette o femeie care nu este nici măcar „genul“ lui.

Puși de infidelitatea femeii iubite în situații de crudă inferioritate, eroii lui Camil Petrescu din romanele „Ultima noapte...“ și „Patul lui Procust“ au o tresărire de orgoliu viril, caută să-și creeze „un alibi moral“ pentru a oferi o altă imagine despre ei înșiși decît aceea de care se rușinează. Astfel Ștefan Gheorghidiu încearcă să se prefacă interesat de jocul de cărți, în timp ce soția lui suferă vizibil din cauza absenței lui Grigoriade, iar Ladima se sinucide numai după ce a făcut rost de o mie de lei spre a înlătura ipoteza sărăciei, și după ce i-a adresat o scrisoare doamnei T., pentru a nu se bănui că a suferit din cauza unei femei inferioare.

O parte a criticii a considerat ipostaza lui Ștefan Gheorghidiu din a doua parte a romanului ca nefiind legată organic de prima, drama erotică. În realitate, experiența războiului întregește, cu valoare de adevăr artistic, personalitatea eroului. Redus la ipostaza geloziei, Ștefan Gheorghidiu ar fi putut deveni un personaj de operă dramatică, precum Pietro Gralla din prima variantă a dramei lui Camil Petrescu, „Act venețian“. Pus în fața tragediei războiului, el dobîndește cu adevărat dimensiuni de erou romanesc, noua experiență echilibrînd și relativizînd drama erotică. Convins că este menit a se realiza printr-o dragoste absolută, Ștefan Gheorghidiu are la un moment dat revelația unei alternative : aceea de a se realiza ca gînditor, studiul susținut al filozofiei făcîndu-l să simtă, înfiorat, „că poate exista o lume superioară dragostei și un soare interior, mult mai calm și mult mai luminos în același timp“. Camil Petrescu evită însă, din instinct de creator, să scrie mai departe, la persoana întîi, romanul unui filozof. Ștefan Gheorghidiu va continua să aibă preocupări filozofice, dar acestea nu vor mai fi îndreptate spre crearea unui nou sistem, ci spre interpretarea dramelor fundamentale ale omului : în fața dragostei și în fața morții.

Alternativa realizării prin filozofie fiind înlăturată, Ștefan Gheorghidiu este pus în fața tragediei colective a războiului, față de care gelozia sa apare tot așa de îndepărtată și lipsită de însemnătate ca luptele văzute de la distanță, de pe Măgura Branului. Participarea la război constituie, pentru personajul lui Camil Petrescu, o experiență

Scanned with OKEN Scanner

a cărei lipsă l-ar pune în inferioritate, mimînd integritatea personalității sale : „Orgoliului meu i se pune acum, de altfel, și o altă problemă. Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca acea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare. [...] Conștiința mea îmi permitea aseară să ucid, să mă judec deasupra legilor, pentru că nu aveam să-mi reproșez, în sistemul meu sufletesc, nimic, dar tocmai de aceea nu-mi permite lașitatea de a evita un pericol, pe care soldații cei mulți nu-l puteau evita".

Deși în jurnalul de front al lui Ștefan Gheorghidiu epicul este mai abundent decît în prima parte a romanului, însemnările de război nu intenționează a fi o frescă a conflagrației mondiale, ci drama unei personalități confruntate cu tragice împrejurări inedite și mai ales cu ea însăși, în situații excepționale : „Drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cît această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel." Această idee avea s-o reia Camil Petrescu în eseul „Mare emoție în lumea prozatorilor de război" : „De alt soi a fost drama războiului, decît de măcel colectiv. A fost drama personalității, nu a «grupei anonime», nu cataclism anonim. De aceea în «Ciclul morții» n-am descris niciodată un măcel colectiv, nu apare nici o luptă ci numai viața interioară a insului. La fel, și în «Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război» [4].

Perspectiva asupra războiului nu este în acest roman panoramică, ci redusă la experiența directă a unui comandant de pluton care nu are nici viziunea unor mari operații strategice și care se întreabă mereu dacă ceea ce trăiește el este războiul adevărat. Perspectiva panoramică este cea a unor scriitori ca V. Hugo din „Mizerabilii" sau L. Tolstoi în „Război și pace". În aceste romane, bătăliile sînt privite de la înălțime, dintr-o perspectivă ce îmbrățișează întregul cîmp de luptă, cu planul situării forțelor în conflict și cu direcțiile operațiunilor militare. Perspectiva personajului — narator Ștefan Gheorghidiu se apropie mai mult de punctul de vedere al lui Fabrice del Dongo din „Mănăstirea din Parma" de Stendhal și de a lui Pierre Bezuhov, eroul din „Război și pace" (L. Tolstoi alternînd, cu forța sa creatoare, cele două perspective). Aceștia, pierduți în vălmășagul luptei, nu au nici o viziune de ansamblu,

Scanned with OKEN Scanner

neștiind în ce zonă a bătăliei se află, cine deține superioritatea, ori cărei armate îi aparțin militarii pe care îi văd.

Romancier al dramelor de conștiință, Camil Petrescu adoptă perspectiva lucidității, singura adecvată explorării psihicului unei persoane conștiente în cel mai inalt grad. Pentru el, ca și pentru Stendhal, luciditatea nu înseamnă privire neutră, ci implicare profundă în drama existențială : „Cîtă luciditate, atîta dramă". În viziunea romancierului, luciditatea presupune trăire intensă : „Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptuoși și cei care trăiesc intens viața, sînt, neapărat, și ultralucizi." Personajele sale duc o idee sau o trăire pînă la ultima lor limită. Ștefan Gheorghidiu urmărește dragostea absolută, inseparabilă de certitudinea absolută, pentru a cărei dobîndire este necesară luciditatea.

În momentele limită, personajele lui Camil Petrescu se dedublează sub tensiunea situației, privindu-se cu claritate din exterior ca pe un spectacol străin, perfect conștiente că lucrurile au luat un curs pe care elé nu-l mai pot influența. În discuția de la popotă, Ștefan Gheorghidiu își dă limpede seama de consecințele unei insubordonări, dar nimic nu-l mai poate opri : „Eram acum destul de lucid ca să-mi dau seama că sînt aproape de pragul unei nenorociri [...], dar în același timp mă simțeam evadat din mine însumi, căzînd pe un povîrniș prăpăstios."

Un concept fundamental care străbate întreaga operă a lui Camil Petrescu, legînd-o și mai mult de dezvoltarea romanului universal după primul război mondial, este conceptul de autenticitate. În acest scop sînt preferate mărturiile directe, jurnalele, scrisorile, documentele. Experiențele autentice au o profundă coloratură personală și o semnificație deosebită pentru cel care le-a trăit ; Ștefan Gheorghidiu exprimă această idee : „Astăzi, cînd le scriu pe hîrtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decît pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite. Pentru mine însă, care nu trăiesc decît o singură dată în desfășurarea lumii, ele au însemnat mai mult decît războaiele pentru cucerirea Chinei, decît șirurile de dinastii egiptene, decît ciocnirile de aștri în necuprins, căci singura existență reală e aceea a conștiinței. Și, în organizarea și ierarhia conștiinței mele, femeia mea era mai vie și mai reală decît stelele distrugător de uriașe, al căror nume nu-l știu."

În contrast cu romancierul tradițional, de tip balzacian, „omniprezent și omniscient" — adică atotprezent și atotștiutor —, Camil

Scanned with OKEN Scanner

Petrescu își propunea, luîndu-l ca model pe Proust, să descrie numai realitatea conștiinței sale, doar conținutul său psihologic : „Din mine însumi, eu nu pot ieși... (...) Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi“ [5]. Înainte de a expune teoretic această convingere în „Noua structură și opera lui Marcel Proust“, scriitorul o exprimase prin intermediul lui Ștefan Gheorghidiu : „Nu putem avea în simțuri, și deci în minte, decît ora și locul nostru. Restul îl înlocuim cu imagini false, convenționale, care nu corespund la nimic, sînt cel mult o firmă provizorie. Nu poți fi în două locuri deodată. [...] Îmi zic : poate că la ora asta Orișan suportă un bombardament la fel cu cel de la Bărcut. Dar este o simplă ipoteză teoretică, vezi bine, goală de orice emoție, de durata oricărui sentiment, de culoarea oricărei reprezentări, de irevocabilul întîmplării reale.“

Legătura între trecut și prezent este unul dintre aspectele definitorii pentru personalitatea eroilor lui Camil Petrescu. Scriitorul afirmă că „momentele sufletești se valorifică prin antecedentele lor“. [6] În romanul său numai prezentul este o crîncenă realitate, astfel încît un moment din trecut își sporește interesul datorită faptului că dobîndește din perspectiva clipei trăite în actualitate semnificații nebănuite. Reproducînd un dialog avut cu Ela, Ștefan Gheorghidiu se arată uimit de importanța reală a unei afirmații făcute atunci în glumă : „— Dar ce ? Crezi că asta nu-i filozofie ? Să știu dacă mă iubești sau nu ?' (Cînd îmi dau seama acum cît de puțin bănuiam ce sens profund avea să aibă într-o zi această afirmație pentru mine, ce înnebunitoare problemă fără soluție avea să-mi puie, cît aveam să-mi repet întrebarea la nesfîrșit, îmi vine să surîd melancolic de seninătatea cu care glumeam atunci, cum ar glumi, fără să știe nimic, cei al căror tren a și pornit pe o linie pe care alt tren vine dimpotrivă.)“.

Remarcăm în acest fragment, ca de altfel în întregul roman, stilul analitic, intelectual, care nu disprețuiește metafo (dovadă și titlurile capitolelor, ca de exemplu „Între oglinzi p alele“), fraza amplă tinzînd să se muleze după toate meandrele gîndirii, comparația plasticizînd revelația unei idei.

„Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război“ este un roman căruia nu-i lipsește latura de observație socială. Figuri precum Nae Gheorghidiu, potilicianul și afaceristul fără scrupule, ori Tănase Vasilescu Lumînăraru, milionarul analfabet, sînt figuri pline de culoare ale societății bucureștene interbelice. Față de ei, Ștefan Gheor-

Scanned with OKEN Scanner

ghidiu este un inadaptat, un învins. Spre deosebire însă de personaje asemănătoare din literatura lui Vlahuță, Brătescu-Voinești sau chiar Sadoveanu, drama eroului lui Camil Petrescu se consumă pe planul intelectului, al sistemului de valori care definește o personalitate.

Prin acuitate intelectuală și complexitatea structurii romanești, prin profunzimea analizei psihologice și forța creatoare, Camil Petrescu rămîne unul dintre cei mai de seamă scriitori români ai veacului nostru.

---

1. *Camil Petrescu*, „Teze și antiteze", Editura Minerva, Biblioteca pentru Toți, București, 1971, p. 21.
2. *Apud Camil Petrescu*, „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război", I, Editura pentru Literatură, Biblioteca pentru Toți, 1965, p. V.
3. *Camil Petrescu*, „De ce nu avem roman", în „Teze și antiteze", ed. cit., p. 236.
4. În „Teze și antiteze", ed. cit., p. 91.
5. În „Teze și antiteze", ed. cit., p. 27.
6. *Camil Petrescu*, „Addenda la Falsul Tratat", în „Teatru", vol. III, Fundația pentru Literatură și Artă, București, 1947, p. 515.

ENIGMA OTILIEI

G. Călinescu

Apariția romanului „Enigma Otiliei" în 1938 releva o nouă ipostază a personalității creatoare a lui G. Călinescu, afirmat pînă atunci în domeniul criticii (prin colaborări la „Universul literar", „Viața literară", „Sburătorul", „Gîndirea", „Adevărul literar și artistic"), al istoriei literare (prin monografiile „Viața lui Mihai Eminescu" și „Opera lui Mihai Eminescu") și cel al poeziei (volumul de versuri apărut în 1937).

Scriitorul publicase în 1933 romanul „Cartea nunții", predominant liric, un poem al dragostei juvenile, considerat drept exercițiu „în vederea unei plănuite opere". Cu „Enigma Otiliei" G. Călinescu se înscrie, valoric, printre marii romancieri ai literaturii române interbelice, aducînd o tonalitate epică distinctă în ansamblul de mare efervescență înnoitoare a momentului.

În articolele despre roman din anii '30, G. Călinescu se delimitase de experiențele unor romancieri contemporani, pe care de altfel îi aprecia în mod deosebit, precum Camil Petrescu sau Hortensia

Scanned with OKEN Scanner

Papadat-Bengescu, și de influențele proustiene, militînd pentru romanul obiectiv și, dintr-o perspectivă clasicistă, pentru tipologie și caracterologie.

Adept al legăturii romanului cu viața modernă, susținînd deci inspirația din mediul urban, G. Călinescu afirma în 1933 că, sub raportul formulei epice, nu modelul lui Proust este necesar pentru romanul românesc, ci acela tolstoian și balzacian : „Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv“ [1]. Acest roman, credea scriitorul, trebuie să fie interesat de cazurile individuale în măsura în care ele se transfigurează artistic în tipuri : „Psihologia unui individ n-a devenit artisticește interesantă decît cînd a intrat într-un tip“ [2]. Criticul își manifesta astfel, odată mai mult, aderiunea constantă la clasicismul care, prin opera lui Molière sau La Bruyère — ca să nu dăm decît aceste două exemple — era preocupat de caractere : avarul, ipocritul, impostorul, mizantropul etc. Pe Balzac, G. Călinescu îl recepta din aceeași perspectivă clasicistă : „Totul este fundamental la Balzac, orice individ înfățișează un caracter. Numai scena pe care eroii joacă poartă notele epocii“ [3].

Transpunînd aceste deziderate în creația literară, G. Călinescu realizează în „Enigma Otiliei“ personaje-caractere, în sensul că ilustrează cîte o trăsătură etern-umană (avarul, arivistul) fără să o facă schematică, ci conferindu-i întreaga bogăție de caracteristici a individualului. De asemenea, mediul nu este un simplu adaos decorativ, ci se află într-o profundă osmoză cu personajele.

Autorul recreează atmosfera societății bucureștene de la începutul secolului. Data și locul desfășurării acțiunii, ca și trăsăturile principalelor personaje sînt fixate, cu precizie balzaciană, din primele pagini ale cărții : „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tînăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mînă, nu prea mare dar desigur foarte grea, fiindcă obosit o trecea des dintr-o mînă într-alta.“ Romancierul este, în tradiție balzaciană, omniscient ; știe, adică, totul despre personajele sale, atitudine căreia un Camil Petrescu, de exemplu, i se opune în numele autenticității propriei conștiințe. În romanul lui G. Călinescu eroul este prezentat, ca identitate și portret fizic, de la început : „Uniforma neagră îi era strînsă bine pe talie, ca un veșmînt militar, iar gulerul tare și foarte înalt și șapca umflată îi dădeau un aer bărbătesc și elegant. Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar coloarea măslinie a obrazului și

Scanned with OKEN Scanner

tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întîia impresie. (...) Se numea Felix Sima și sosise cu o oră mai înainte în București venind din Iași, unde fusese elev în clasa a VIII-a a Liceului internat. Sfîrșise liceul, trecînd și examenul de capacitate, și acum venea în București, la tutorele său, Costache Giurgiuveanu". În casa acestuia din urmă Felix va întîlni, în chiar seara sosirii, pe cei care vor juca un rol important în viața lui : Otilia, Pascalopol, Aglae, Simion, Aurica.

Romancierul urmărește două planuri, care se împletesc pe întreaga durată a acțiunii : cel *erotic,* urmărind educația sentimentală a lui Felix, dragostea lui pentru Otilia, sfîrșită neașteptat prin plecarea acesteia, și planul *social,* avînd în centru goana clanului Tulea după moștenirea lui Costache Giurgiuveanu.

Romanul trebuia să se intituleze inițial „Părinții Otiliei", pentru a pune în evidență calitatea de orfană a acesteia și tendințele celorlalte personaje de a se erija în protectorii ei, abordîndu-se astfel tema paternității, care se reia ca un laitmotiv în romanele călinesciene. În forma în care a apărut, cu titlul „Enigma Otiliei", la sugestia editorului, din considerente comerciale, romanul pune accentul pe misterul feminității înscris în comportamentul Otiliei : deși fata pare a-l iubi pe Felix, ea îl părăsește totuși pentru a se căsători cu Pascalopol, abandonat la rîndul său mai tîrziu. Plină de viață, într-o permanentă mișcare în care trece cu grație, dar și cu superficialitate, de la o preocupare la alta, capabilă de „gingășii neprevăzute" și amestecînd „o seriozitate rece, blazată, cu cele mai teribile copilării" Otilia (al cărei nume revine și în poezia călinesciană) a fost marcată din copilărie de statutul ei de orfană și, în ciuda dragostei paterne a lui Costache Giurgiuveanu, de invidia și răutățile familiei Tulea. Dorința fetei este, mai ales după moartea tutorelui ei, de a evada din acest mediu meschin, de a trăi o viață lipsită de griji. Pe Felix îl iubește, dar nu simte în el protectorul de care are nevoie și își dă seama că dorința ei de trăire plenară, accentuată de perspectiva trecerii rapide a tinereții, ar contraveni țelului profund al tînărului, acela de a deveni om de știință : „Singura noastră formă de inteligență, mai mult de instinct, e să nu pierdem cei cîțiva ani de existență, vreo zece ani cel mult (...). Succesul nostru în viață e o chestiune de viteză, iubite Felix". Într-adevăr, cînd, cîțiva ani mai tîrziu, Pascalopol, întîlnit întîmplător în tren, îi arată o fotografie, Felix n-o mai recunoaște în ea pe Otilia :

„(...) moșierul scoase din buzunar o fotografie care înfățișa o doamnă foarte picantă, gen actriță întreținută, și un bărbat exotic,

cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Buenos Aires.

— Nu știi cine e ? întrebă Pascalopol, pe nedumeritul Felix. Otilia !

Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia erá frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul. Avusese dreptate fata : «noi nu trăim decît cinci-șase ani !»"

Planul social urmărește avatarurile unei moșteniri vînate de oameni fără scrupule, motiv frecvent în proza realistă a secolului al XIX-lea, de exemplu în „Vărul Pons" de Balzac sau în „Război și pace" de Tolstoi (agitația din jurul testamentului lăsat de tatăl lui Pierre Bezuhov). Posesor al unei mari averi obținute prin mijloace pe care Felix le descoperă treptat cu uimire, Costache Giurgiuveanu este un avar care trăiește într-o casă dărăpănată, ia bani de la Felix și este „mirat ca de o ipoteză absurdă" de ideea de a restitui banii care i-au fost dați din greșeală de către Pascalopol. Fizionomia și mediul în care trăiește îl caracterizează, la modul balzacian, pe Costache Giurgiuveanu :

„Cînd provocatorul acestor grozave pîrîituri fu jos, tînărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de o calviție totală și fața părea aproape spînă și din cauza aceasta, pătratâ. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os. Omul, a cărui vîrstă desigur înaintată rămînea totuși incertă, zîmbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, dar privind întrebător și vădit contrariat".

Ca și Balzac, în „Eugénie Grandet", G. Călinescu este interesat, în „Enigma Otiliei", de avar în ipostaza lui paternă ; moș Costache este umanizat de dragostea pentru Otilia, care totuși nu-l poate hotărî să renunțe la bani, punîndu-și în practică intenția de a-i trece pe numele ei, și moștenirea intră în mîna lui Stănică. Acesta, avocat fără procese, este tipul arivistului, al omului dornic de căpătuială cu orice preț. Curios, insistent, amestecîndu-se în viața altora, prezent peste tot, suplinind sentimentele autentice prin grandilocvență, Stănică Rațiu este un exemplar supus observației de moralist a scriitorului : „În fond, el era un sentimental cu instincte casnice, bucuros de a se vedea înconjurat de o numeroasă familie. Din păcate, sentimentalismul lui familial se complica cu o mare lăcomie de a-și face o situație prin familie, de a moșteni, de a căpăta". S-a spus, pe bună dreptate, că Stănică este un demagog al ideii de familie, de paternitate ; personajul exploatează aceste teme

Scanned with OKEN Scanner

pentru a obține bani de la Pascalopol sau pentru a stoarce compătimirea generală. Dar după ce se îmbogățește prădîndu-l pe Costache Giurgiuveanu, o părăsește pe Olimpia, de zestrea căreia sperase pînă atunci să profite, și se căsătorește cu Georgeta, de care se folosește în ascensiunea socială.

Orientarea clasicistă nu este însă exclusivă în romanul călinescian. Dacă moș Costache și Stănică Rațiu ilustrează caractere, membrii „clanului Tulea" relevă o înclinație spre monstruos pe care clasiciștii o respingeau. Totuși, întîlnim și în acest caz alte tipuri : Aglae este „baba absolută", de o răutate totală, contrabalansată doar de dragostea pentru copiii ei, pe care îi exaltă în detrimentul Otiliei și al lui Felix ; Aurica este fata bătrînă, avînd drept unică preocupare măritișul. În schimb, Titi și mai cu seamă Simion sînt cazuri patologice în observarea cărora moralistul se unește cu clinicianul.

Pascalopol este un personaj construit cu mare artă din nuanțe : omul fin, matur, elegant, de o discreție și o politețe desăvîrșite, nutrește pentru Otilia o iubire în care el însuși nu poate deosebi dragostea paternă de sentimentul erotic. Faptul că nu vrea să stea în calea fericirii Otiliei, retrăgîndu-se atunci cînd simte nepotrivirea de vîrstă, este încă o dovadă a acestei iubiri, în stare de sacrificiu pentru ființa adorată.

În romanul călinescian, mediul participă la existența personajelor, fiind îndelung împregnat de personalitatea celor care îl populează ; reprezentative sînt în acest sens casa lui Costache Giurgiuveanu și interiorul lui Pascalopol. Amintind de spusele lui Balzac privind relația dintre personaj și mediu, asemănătoare cu aceea dintre scoică și cochilia sa, locuința lui moș Costache este vetustă, neîngrijită, cu pretenții arhitectonice ridiculizate de materialele vulgare din care sînt realizate : „Casa avea un singur cat așezat pe un parter scund, ale cărui geamuri pătrate erau acoperite cu hîrtie translucidă, imitînd un vitraliu de catedrală. Partea de sus privea spre stradă, cu patru ferestre de o înălțime absurdă, formînd în vîrful lor cîte o rozetă gotică, deși deaspura lor zidăria scotea tot atîtea frontoane clasice, sprijinite pe cîte două mensole. La fațadă acoperișul cădea cu o streașină lată, rezemîndu-se pe mensole despărțite de casetoane, totul în cel mai antic stil, dar mensole, frontoane și casetoane erau vopsite cu un ulei cafeniu. Zidăria era crăpată și scorojită în foarte multe locuri și din crăpăturile dintre fațada casei și trotuar ieșeau îndrăzneț buruienile".

Mediul urban este părăsit o singură dată, pentru a se relata călătoria celor doi tineri la moșia lui Pascalopol. Descrierea Bără-

Scanned with OKEN Scanner

ganului, făcută cu acest prilej, relevă un scriitor sensibil la grandios, la plastica hiperbolică a spațiilor nemărginite :

„Cîmpia era așa de plată și de întinsă, încît nu i se zărea nici o margine. Fîșii enorme de pămînt, care fuseseră lanuri de grîu, erau acum numai niște miriști isprăvite spre orizont, din care se ridica un bîzîit formidabil, fără oprire, de cosași, vărsați în atîta cantitate pe cîmp, încît, la trecerea trăsurii, săreau ca niște stropi mărunți de noroi. (...) Nu se vedea nici un om, nici o vietate, afară de insecte și de stoluri de vrăbii. Pluteau pe o mare galben-verzuie, în care valurile prea înalte împiedicau ochii să tragă linia orizontului. La încetarea porumbiștilor, reapăreau miriștile sau lanurile, tot atît de lungi, de ovăz, cu paiul scurt și aproape alb de uscăciune. Atunci, din cauza inundării întregului șes cu ovăzuri, contururile priveliștii se rotunjeau, și proporția între lucruri, din lipsa unei unități de măsură, devenea nebună. Prăjina unui puț cu cumpănă îi urmări multă vreme din depărtare, fără să-și poată da seama dacă era o simplă prăjină sau un stîlp colosal. Un cal ieșit pe neașteptate în marginea cîmpurilor părea gigantic, copilul care-l mîna din urmă cu o nuia, un ciclop. Multă vreme, lipsa desăvîrșită a oricărei așezări omenești dădea călătorilor impresia ieșirii din orice margine posibilă a civilizației și diforma noțiunea de timp".

Prin pregnanța tipurilor conturate cu acuitatea moralistului și finețea observatorului interesat de multiplicitatea realului și de nuanțele individualului, prin puternica evocare a mediului bucureștean de la începutul secolului, „Enigma Otiliei" se înscrie printre operele de întîia mărime ale romanului românesc din perioada interbelică și de totdeauna.

---

1. *G. Călinescu, „Ulysse"*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 433.
2. Idem, *ibid.*, p. 438.
3. Idem, *ibid.*, p. 442.

MOROMEȚII

Marin Preda

În creația lui Marin Preda romanul „Moromeții" constituie un nucleu în jurul căruia se cristalizează o parte însemnată a operei scriitorului : nuvelele și schițele volumului „Întîlnirea din Pămînturi" — exerciții pregătitoare pentru marea operă —, parțial „De-

Scanned with OKEN Scanner

lirul", în măsura în care acesta prezintă destinul unor personaje episodice din „Morometii" în vîltoarea celui de-al doilea război mondial, „Marele Singuratic", avînd în centrul lui pe Niculae Moromete, fiul lui Ilie. Articolele și eseurile din „Imposibila întoarcere" tratează teoretic tema romanului : soarta dramatică a țărănimii în condițiile lumii moderne, iar în „Viața ca o pradă" scriitorul mărturisește experiențele de viață fundamentale care au condiționat creația operei. Marin Preda concepea o tetralogie a familiei Moromete, constituită, în ordinea evenimentelor evocate, din „Morometii", volumul I, „Delirul", volumele I și al II-lea (acestea din urmă rămas nescris), „Morometii", volumul al II-lea, și „Marele Singuratic", reprezentînd epilogul [1].

În afara mediului țărănesc în care a crescut și care l-a marcat profund, evocat în „Morometii", scriitorul a abordat și mediul orășenesc, dovedindu-se, în romane ca „Risipitorii" și „Cel mai iubit dintre pămînteni", interesat de problemele de conștiință ale intelectualilor și demonstrînd stăpînirea unei complexe arte de prozator.

Primul volum al romanului „Morometii", apărut în 1955, prezintă eforturile disperate ale lui Ilie Moromete, țăran din Cîmpia Dunării, de a apăra valorile morale ale vieții satului mînate de atracția tot mai mare pe care o reprezintă banul, de a împiedica destrămarea familiei sale, pe care se luptă să o păstreze închegată, sub autoritatea lui, după modelul familiei țărănești tradiționale.

Romanul este pus sub semnul timpului, al istoriei, a cărei pătrundere într-o lume care își crease iluzia că poate trăi în afara ei generează drama familiei Moromete :

„În cîmpia Dunării, cu cîțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii ; viața se scurgea aci fără conflicte mari".

La începutul romanului, Moromete își exercită încă autoritatea asupra unei familii compuse din soția lui, Catrina, și din copiii Paraschiv, Nilă, Achim, Tita, Ilinca și Niculae, primii trei fiind fiii lui Moromete din prima căsătorie. Aceștia, instigați de Guica, sora lui Ilie, sînt în conflict cu mama și cu surorile lor vitrege. Neținînd seama de faptul că Moromete se străduiește cu greu să mențină gospodăria în ciuda unei fiscalități apăsătoare, cei trei obțin de la el învoirea ca Achim să plece cu oile la București și, în loc să trimită acesta familiei banii cîștigați pe ele, frații lui pleacă și ei în Capitală luînd caii și zestrea fetelor. Moromete se vede obligat să-i vîndă bogatului său vecin Tudor Bălosu jumătate din pămîntul familiei după ce îi vînduse, tot după multe ezitări, și salcîmul din curte.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru moment taxele și școlarizarea lui Niculae, căruia îi plăcea cartea, sînt plătite, dar viitorul îl va repune pe Ilie în fața acelorași probleme într-o dramatică repetabilitate : „Cu banii luați Moromete își cumpără doi cai, plăti foncierea, rata anuală la bancă, datoria lui Aristide și taxele de internat ale lui Niculae, rămînînd ca necunoscută soluția acestor probleme pentru viitor : din nou rata la bancă, din nou foncierea, din nou Niculae".

Paralel cu planul central al cărții, destrămarea familiei Moromete, este urmărit un alt plan, avînd ca personaje pe Birică și Polina, fiica lui Bălosu, a căror iubire întîmpină piedici din partea tatălui Polinei, acesta opunîndu-se căsătoriei din cauza sărăciei băiatului.

Vocea autorului încheie întîiul volum cu o frază simetrică față de început, exprimînd un nou raport al personajelor cu istoria :

„Peste trei ani izbucnea cel de-al doilea război mondial : timpul nu mai avea răbdare".

Volumul al doilea al romanului, editat în 1967, își plasează acțiunea într-o altă epocă în care istoria se năpustește violent asupra oamenilor : anii '50. Odată cu bătrînețea și agonia lui Ilie Moromete este prezentată în acest volum agonia satului mînat de pătrunderea agresivă a comunismului. Deși își refăcuse o parte din starea de mai înainte, deși ieșise din rezerva îndelungată provocată de plecarea băieților, Moromete nu mai găsește în sat prețuirea de care se bucurase. Autoritatea lui se pierde atît în cadrul familiei cît și între consăteni. Încercarea de a-i aduce înapoi pe fiii plecați se soldează cu un eșec și provoacă plecarea de acasă a Catrinei, revoltată că Ilie a făcut în secret acest demers, oferind băieților și pămînt. Înseși fiicele lui îl iau mai puțin în seamă pe Moromete și atunci el se îndreaptă spre Niculae, revenit în sat ca activist de partid. Ilie încearcă pentru ultima dată să intervină în viața comunei, readucîndu-l în sat pe Țugurlan ca să contracareze ascensiunea unor indivizi fără scrupule, dar și această încercare eșuează și Moromete va muri după o lentă agonie spunîndu-i doctorului : „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă".

De altfel, principalul liant al celor două volume, axa întregii cărți este Ilie Moromete, care se înscrie ca un personaj de o deosebită originalitate în seria țăranilor din literatura română. Spre deosebire de personajele sadoveniene, de exemplu, singuratici comunicînd cu forțele tainice ale naturii sau căutînd tovărășia altora spre a se desfăta spunînd sau ascultînd lirice istorisiri de demult, Ilie Moromete este un sociabil, contemplativitatea lui fiind îndreptată

Scanned with OKEN Scanner

spre natura umană. Caracterizîndu-și personajul, al cărui prototip mărturisea a fi fost propriul lui tată, Marin Preda afirma :

„Există și tema eroului contemplativ, a omului care, fără a disprețui activitatea, își dă seama că insul care e numai activ își consumă viața și nu înțelege nimic din ea, pentru că devine robul acțiunii. Să vezi viața, s-o contempli, nu neapărat ca pe un spectacol, ci ca pe un lucru de al cărui secret trebuie să te pătrunzi, să te uiți la oameni, la soare, la tot ce există, e însă o plăcere în sine, pură, misterioasă, e aproape un viciu". [2]

„Dar mai există printre noi, românii, o categorie de oameni care sînt chiar așa cum îi vrea poetul, contemplativi... Tatăl meu era un astfel de om. Ar fi putut să stea pe prispa scăldată de soare, dacă nu s-ar fi lăsat noaptea, nu ore, ci zile întregi, spectacolul lumii, atît cît se vedea de pe prispa lui, fiindu-i absolut suficient ca să-l urmărească și să-l încînte fără slăbire. (...)

Și avea dreptate, fiindcă din contemplarea lui s-a născut gîndirea lui originală, care atrăgea și fermeca lumea, descreținд frunțile, și făcîndu-i nu o dată pe unii să simtă că valoarea omului nu stă în cumularea de bunuri, care era singura care conta pentru cei mai mulți, ci în minte, adică în spirit, valoare care îi deosebea cu adevărat de boii pe care îi înjugau". [3]

Ilie Moromete nu este un inactiv ; el muncește din greu spre a-și întreține familia, strecurîndu-se permanent printre piedicile pe care i le pun foncierea sau plata taxelor școlare pentru Niculae, dar sensul vieții este conceput de acest țăran filozof din Cîmpia Dunării ca fiind mai mult decît acțiunea în sine, însemnînd o cunoaștere a lumii. Valoarea cea mai înaltă este, pentru Ilie Moromete, inteligența umană liberă de orice constrîngeri, și personajul nu ezită să și-o exercite spre admirația concetățenilor săi, care îi dau replica în întîlnirile duminicale din poiana fierăriei lui Iocan.

Funcționează, în cazul lui Ilie Moromete, o magie a cuvîntului, cu ajutorul căreia personajul poate face lumea inteligibilă, o poate supune inteligenței lui. Îndoiala se strecoară pentru prima dată în acest univers familiar atunci cînd Niculae, plin de lecturi proaspete, declară : „Eu îmi caut eul meu" ; tatăl său trăiește — dincolo de hazul situației —, revelația contactului cu un univers nou, asupra căruia nu are putere :

„Adică ce vroia să spună aici că există cuvinte pe care le folosesc oamenii și el nu le înțelege ? ! Acolo la el în grădină, sub dud ?"

Datorită puterii pe care o deține pînă la un moment dat asupra cuvintelor, Ilie Moromete nu este intimidat de nici un domeniu de

Scanned with OKEN Scanner

discuție. Subeictul preferat, pentru el și Cocoșilă, îl constituie politica, pe care o dezbat în poiana lui Iocan, reducînd-o spre a o face înțeleasă celorlalți, la dimensiunile satului, ceea ce generează umorul. Astfel, o știre anunțînd bombardarea orașului spaniol Guernica de către avioanele germane îi sugerează lui Cocoșilă o comparație inedită :

„— Ce dracu o fi acolo în Spania ; ce caută neamțul acolo ? !

— Ce să caute ? ! răspunse Cocoșilă. Vrea s-o ia pe coajă !

— Nu-i vine neam să stea, spuse din nou Dumitru lui Nae. A uitat ce-a pățit la Mărășești.

— Tu spui asta Dumitre, ca și cînd toți nemții ar ști ce le-am făcut noi la Mărășești ! observă Moromete.

— Păi să știe, fir-ar ai dracului !

— Ești prost ! reflectă Cocoșilă îngăduitor. Neamțul e ca alde Gheorghe a lui Udubeașcă, explică el. Îl punea jos pe alde Voicu Cîinaru și-l bătea de ziceai că-l omoară. Pe urmă se pomenea iar cu el. «Bine, mă, Gheorghe, îi spunea el atunci al lui Cîinaru, nu te bătui eu pe tine alaltăieri ?» «Ce-are a face !" zicea al lui Udubeașcă.

— Și îl bătea iar ?

— Da !

— E și ăsta un punct de vedere ! observă Moromete, apucînd din nou ziarul".

Ironia reprezintă o formă a inteligenței, constînd în procedeul de a afirma contrariul a ceea ce gîndești, sugerînd însă prin context. prin mimică, gestică sau inflexiunile vocii faptul că nu ești de acord cu ceea ce spui. Simulînd acordul cu punctul de vedere contrar, acesta își relevă mai puternic ridicolul. Prefăcîndu-se că îi explică lui Cocoșilă semnificația cuvintelor regelui după care agricultura, „dacă este ocupațiunea manuală principală a românului, nu este totdeauna și ocupațiunea lui mintală...", Moromete face evidentă absurditatea ideii, dezbrăcînd-o de ceremonialul frazelor oficiale : „— Adică (...) ocupațiunea ta mintală, Cocoșilă, e la alte prostii !"

Drama lui Ilie Moromete este o dramă a contemplativității, personajul își apără, ca pe un bun de mare preț, echilibrul interior („acolo în adîncul lui unde totdeauna se luptase să fie liniște"). Idealul său constă într-o lume de o simplitate și seninătate mitică : „Și totul părea așa cum trebuia să fie, tatăl cu fiul alături, acolo în ograda părintească, dimineața în zori, cum se scoală oamenii de cînd sînt ei pe pămînt..." Acest echilibru interior este însă legat în gîndul lui Moromete de iluzia că poate apăra familia patriarhală într-o lume

Scanned with OKEN Scanner

care o asaltează în numele altor valori. Foncierea, datoriile la bancă, taxele sînt forme sub care această lume pătrunde brutal în viața lui Moromete, acesta încercînd să se apere cu o armă pe care i-o oferă tot inteligența, și anume disimularea. Este antologică în acest sens scena dintre Moromete și agentul de urmărire, venit să-i impună a-și plăti datoriile. Ilie se preface a ignora sosirea agentului și, pentru a cîștiga timp, amînă discuția, apoi îl face să creadă că va fi plătit pentru ca, în cele din urmă, să-i dea numai o parte din suma cerută.

Dacă asemenea împrejurări mai pot fi evitate, drama devine implacabilă atunci cînd agresiunea se face prin intermediul unor membri ai familiei : Paraschiv, Nilă și Achim. Deși fii ai lui Moromete, aceștia reprezintă tot ceea ce detesta mai mult tatăl lor : prostia, dorința de cîștig cu orice preț, disprețul față de valorile spirituale. Imbecilitatea violentă și agresivă — temă obsedantă în creația lui Marin Preda, pe care o mai întîlnim în „Delirul" sau în „Cel mai iubit dintre pămînteni" — pătrunde în însăși familia lui Moromete, destrămînd-o.

Necesitatea de a se supune rigorilor unui timp care nu mai are răbdare, ale unei societăți ostile, îi este relevată lui Moromete și simbolic, prin sacrificarea salcîmului, semn al autorității tatălui în familie și pe care, după repetate refuzuri și îndelungi ezitări, Ilie îl taie și îl vinde vecinului său. Odată tăiat salcîmul, gospodăria Morometilor își pierde 'axul și, în același timp, măreția : „Acum totul se făcuse mic : grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și cîmpia năpădeau împrejurimile". S-a afirmat că este „un arbore *cu autoritate*, dominator, un punct stabil de referință", un simbol cu „valoare premonitorie", „un *personaj* ca oricare altul", „dublul vegetal al lui Moromete" [4].

Personajul se completează în cel de-al doilea volum al romanului cu aspecte memorabile : dragostea pentru Fica și scena în care Ilie dialoghează cu un personaj imaginar în timp ce sapă un șanț sub ropotele unei ploi calde, de vară. Este în acest monolog o emoționantă înțelepciune țărănească, o rezistență tenace a omului care își cunoaște prea bine menirea sub soare și nu este impresionat decît de prostia celui care susținea aberanta teză stalinistă a dispariției clasei țărănești. Este în același timp o meditație despre putere și formele ei insidioase de stăpînire ce profită de lacunele înțelegerii umane :

Scanned with OKEN Scanner

„«Uite, dacă nu făceam eu șănțulețul ăsta, o nimica toată, apa asta care s-a făcut baltă în grădină ar fi intrat sub paie și mi le-ar fi putrezit. Ori, mie paiele îmi trebuiesc, ce aștern iarna la cai în grajd și cu ce fac focul să încălzesc soba în casă? Fiindcă orice-ai spune tu, bolborosi Moromete mai departe, în timp ce mîinile lui spălate de izbiturile ploii mînuiau cu atîta pricepere sapa încît ai fi putut crede uitîndu-te la el, că braț, trup, sapă, și pămînt se înțeleseseră să se miște în așa fel încît toată apa din jur să alerge spre locul acela și s-o ia apoi veselă la vale, într-o casă tot trebuie să stai și focul în ea tot trebuie să-l faci indiferent că tu vii și strici rostul... Fiindcă dacă o să ajungi să nu mai ai nici casa ta, o să fie vai de capul tău și dacă nici cu ce să faci focul în ea n-o să ai, o să fie vai de copiii ăia ai tăi pe care o să ți-i nască muierea, fiindcă tu aci mai bine ca nimeni altul poți să te arănești și să ai grijă de vită și de casă în timp ce pe mîinile altuia o să alergi ca un nenorocit cu căciula în mînă pentru orice fleac... Și o să ajungi să fii și mulțumit după una și alta, nici n-o să-ți mai dai seama ce rău ai ajuns și o să ți se pară că ți se face o mare cinste dacă o să primești cu chiu cu vai ceea ce ți se cuvine de drept, adică rodul muncii tale... Fiindcă mă uitam la unii cînd veni Plotoagă și alde fi-meu, pe arie să le spună că chestia cu neghina s-a aranjat, că tovarășii cu munci de răspundere au înțeles situația și că nu se mai ține seama de corpurile străine. Și mă uitam la unii că le luceau ochii că au scăpat și că n-or să dea, uitaseră că ăsta era un drept al muncii lor și că n-aveau ei nevoie să-i înțeleagă nimeni... Ei, uite așa o să vă zbateți pentru cel mai mic drept și o să vă lungiți gura pînă la urechi de bucurie cînd o să vie unul să vă anunțe că s-a aranjat... Fiindcă să nu-mi spui tu mie cum e omul, eu îl cunosc cum e făcut, și de cîte ori trebuie el să se lovească cu capul de pragul de sus ca să-l vadă pe-ăl de jos! De-atîtea ori că în timpul ăsta neomul încalică pe umerii lui și el îl duce și pînă își dă seama că la urma urmei cu ce drept ista ăla pe umerii lui, îi trece și viața și abia de mai apucă să le spună și el copiilor lui că așa n-a fost bine, și moare. Iar copiii care își mai aduc aminte, bă, tata a zis așa, bine, care nu, care pe unde apucă o ia de la cap sau învață de la altul cum nu e bine, că de la ta-său nu s-a priceput... Că tu vii și-mi spui că noi sîntem ultimii țărani de pe lume și că trebuie să dispărem... Și de ce crezi că n-ai fi tu ultimul prost de pe lume și că mai degrabă tu ar trebui să dispari, nu eu?... Eu nu zic asta, fiindcă prostul e dat și el de la

Dumnezeu și trebuie să trăiască și el, dar nu sub denumirea de deștept, să nu se mai înțeleagă cine e, ci sub denumirea lui de prost, așa cum l-a știut totdeauna lumea și nu l-a pus niciodată în vîrf... A, că totdeauna el a încercat să arate că nu e așa cum e, și a ajuns nu o dată să-i dea jos pe-ăi cu minte, nimic de zis, dar a ajuns singur prin puterile lui, a dat din coate și a asudat, ce să-i faci, pe lume sînt și puturoși și pe spinarea lor se urcă proștii deștepți... [...] Așa că vezi, reluă apoi Moromete în glas cu o admirație de sine neacoperită față de generozitatea lui, eu te las pe tine să trăiești !... Dar rău fac, că vii pe urmă și-mi spui mie că nu mai am nici un rost pe lumea asta... Și ce-o să mănînci, mă, Bîznae ? Ce-o să mănînci, mă, tîmpitule, exclamă Moromete apăsînd cu un fel de milă nesfîrșită, aproape părintească pe ultimul cuvînt, contemplînd parcă cu jale mizeria mintală a acelui Bîznae care îi spusese lui asemenea lucruri tîmpitule», exclamă Moromete apăsînd cu un fel de milă nesfîrșită, lui, ci lui Niculae, și de la Niculae știa și Moromete.)"

Observăm în acest monolog stilul atît de propriu lui Marin Preda, de fapt împletirea stilului direct cu stilul indirect liber, care conferă naturalețe prozei sale și îi permite o profundă investigație psihologică fără vreo prețiozitate care să afecteze senzația de autenticitate pe care o degajă mediul țărănesc prezentat.

În privința stilului și a construcției epice, Eugen Simion face următoarea distincție între cele două volume ale romanului :

„Întîiul volum este concentrat asupra unui singur personaj, întreaga desfășurare epică este subordonată lui Ilie Moromete. Cartea este scrisă într-un stil pe alocuri ironic, personajele au timp să se gîndească și să se exprime, gesturile lor sînt libere, existența, în orice caz, nu-i terorizează. (...)

Ritmul epic se schimbă în volumul al II-lea. Existența socială este, aici, mai concentrată, oamenii par invadați de întîmplări, satul așezat pe tipare arhaice intră într-un proces rapid de destrămare. Proza care narează toate acestea este cu necesitate mai crispată, pagina mai densă, sub puterea faptelor dinafară persoanajele apar micșorate, gesturile lor nu mai au spontaneitatea din prima fază. Moromete, care rămîne și aici un simbol, se retrage de pe *podișcă* în locuri mai obscure, sfera lui de observație se micșorează, bucuria interioară începe să fie condiționată de elemente pe care nu le poate stăpîni. Stilul epic se adaptează acestei schimbări de perspectivă.

Scanned with OKEN Scanner

Narațiunea se complică, numărul focarelor epice crește, sub presiunea numeroaselor paranteze fraza își pierde din fluență, devine aspră și demonstrativă. O anumită crispare a propozițiilor, provenită din elaborarea lor îndelungată, arată și o înstrăinare a prozatorului față de obiectul narațiunii". [5]

Acest al doilea volum aduce o multitudine de personaje grotești, situate între spirit primar agresiv, oportunism și sete de putere. Este vorba despre Bilă, Mantaroșie, Ouăbei, Adam Fîntînă, Isosică și nevasta lui, Ciulca, Vasile al Moașei etc. Semn al evenimentelor „pline de violențe" ce se abat peste sat în anii comunismului, apar mereu indivizi anonimi pînă atunci, „nu mai încetau să iasă atîția necunoscuți". Luptînd să acapareze puterea în sat aceștia organizează „operația Cotigeoaia", încercînd să-l îndepărteze pe responsabilul morii. Intrigile cele mai abjecte și răzbunarea violentă sînt apanajul acestor oameni pe care autorul îi creionează cu sarcasm, oferind pe alocuri o nouă viziune asupra unor motive tratate în proza începuturilor sale, cum ar fi conflictul dintre Vasile al Moașei și rudele lui, din nuvela *Ferestre întunecate*.

Al doilea volum al „Moromeților" conturează portretul lui Niculae, începînd cu copilăria marcată de diferențierea personajului față de cei de-o vîrstă cu el ; „buimăceala" care îl caracterizează este forma exterioară a unei bogate vieți sufletești, a originalității de gîndire. Educația sa sentimentală îl singularizează și ea pe fundalul unui erotism țărănesc netipic pentru literatura noastră de inspirație rurală. Dacă în primul volum latura etnografică a satului era evocată prin episodul plin de culoare al călușarilor, în volumul al doilea sînt prezentate jocurile copiilor, ritualul spălatului picioarelor la Rusalii, înmormîntarea, parastasul și alte aspecte care conturează fresca vieții colective.

Cu toată complexitatea lui, romanul rămîne însă viu îndeosebi prin figura de neuitat a lui Ilie Moromete, unul dintre acele rare personaje care ajung să creeze un tip.

---

1 Interviu de M. Ungheanu, în „Luceafărul", nr. 17, 1975.
2 *Florin Mugur*, „Convorbiri cu Marin Preda", 1973, p. 84.
3. „Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda", Cartea Românească, 1981, p. 508.
4 *Eugen Simion*, „Scriitori români de azi", I, ediția a II-a, Cartea Românească, 1978, p. 423—424.
5 Idem, *ibid.*, p. 403—404.

Scanned with OKEN Scanner

COMENTARII

RĂZVAN ȘI VIDRA

Bogdan Petriceicu Hasdeu

Opera dramatică — structura romantică.

Printre preocupările diverse, lingvistice, istorice, folcloristice și literare ale lui B. P. Hașdeu, teatrul ocupă un loc important atît în planul creației propriu-zise, cît și în acela al teoriei dramei. Cu excepția piesei din 1879, „Trei crai de la răsărit“ (intitulată inițial „Ortonerozia“), o comedie satirică în linia Alecsandri, lucrările dramatice, de inspirație istorică ,sînt romantice prin temă, culoare de epocă, pitoresc, prin predilecția pentru caractere de excepție și pentru un timp de criză : două manuscrise din tinerețe — „Arbore“ și „Domnița Roxana“ —, „Răposatul postelnic“ (1862), „Răzvan și Vidra“ (1867), „Domnița Rusandra“ (1867), reluare modificată a manuscrisului amintit, tipărită în 1895 sub titlul „Femeia“.

Specificul genului dramatic („Mișcarea literelor în Eși“).

Într-un articol critic din 1863, intitulat „Mișcarea literelor în Eși“, Hasdeu susținea că, în ceea ce privește forța de a recrea trecutul unui popor, „cu culorile sale plăpînde, cu repegiunea adevăratului trai, cu spontaneea varietate a faptelor, a persoanelor, a limbajului“, teatrul este superior romanului și istoriei. Pentru că, afirmă autorul, „romanul istoric e prea monoton“, iar „istoria proprie e prea sistematică“, în concluzie, „drama și numai drama e în stare a reproduce viața umană, cum ea este, fără a o lungi, fără a o tăia în categorii, fără a o desfigura prin subiectivitatea autorului“. Intuiția surprinzătoare, chiar dacă nu îndeajuns de clară, pentru vremea aceea, cînd conștiința critică românească era la începutul ei, se referă la expresivitatea unui gen interesat cu predilecție de latura conflictuală, dinamică a existenței și care, prin modalitatea dialogului, dă iluzia unei obiectivități sporite.

Scanned with OKEN Scanner

Tragedia istorică este o operă ce prezintă „caracterul politic și moral" al unei epoci.

Cu un an mai devreme, în prefața la „Răposatul postelnic" definea tragedia istorică drept o operă ce prezintă „caracterul politic și moral" al unei epoci, o operă care pleacă de la document și de la adevărul psihologic în năzuința de a conferi lumii create specific național, dar și deschidere către universalitate. Timpul care-l fascinează pe Hasdeu (la el revine și în cîteva poezii și-n încercarea de roman, „Ursita") este „suta a XVI-a" : „Scrierile mele asupra istoriei lui Petru Rareș, Ionașcu-vodă, Despot, Petru cel Șchiop, îmi permit a mă lăuda, fără a înfrînge preceptele modestiei, cum că am studiat mult și în adîncime soartele Moldovei din suta XVI. Ei bine, acest studiu mi-a dezvăluit caracterul moldovenilor de-atunci ca o misterioasă adunătură de vițiuri ! trădare, omor, disprețul legăturilor sociale, ateismul ascuns sub masca toleranței sau superstițiunea înălțată la gradul fanatismului, precumpănirea egoismului, individualizarea iubirii de patrie, nerușinarea..."

Structura narativă a „poemului dramatic".

Din patosul sarcastic al conștiinței avide de ideal, intrigate de mizeria umană, întinsă ca o plagă asupra unei întregi colectivități, dar și din plăcerea romantică de a se apleca asupra unui timp tulbure, decadent, urmărit de fantoma epocii eroice a lui Ștefan, s-a născut prima noastră dramă istorică izbutită, „Răzvan și Vidra". Publicată și reprezentată în 1867 cu titlul „Răzvan Vodă", schimbat la a treia ediție, în 1869, piesa se inspiră dintr-un fapt real, domnia în Moldova a lui Ștefan Răzvan, timp de patru luni, în 1595. „Poemul dramatic", structurat pe episoade, urmărește în cinci cînturi traiectoria existenței lui Răzvan, țigan dezrobit, în ascensiunea de la această condiție umilă la aceea de domn, trecînd prin etape succesive : căpitan de haiduci, căpitan și apoi, polcovnic în oastea leșească, hatman și domn în Moldova. Propunîndu-și să surprindă o realitate socială și morală, piesa accentuează prin motoul de început a doua latură, în termenii arhaici cu rezonanțe tragice ai limbajului religios :... «„Mărirea deșartă și iubirea de arginți,

Scanned with OKEN Scanner

acestea sînt neşte neputinţe iuţi ale sufletului...“ Mitrop. Teofil, „Cazania“ 1644».

Figura lui Răzvan — marginalizarea morală şi socială.

Cîntul I, „Un rob pentru un galben“, precizează cîteva din datele conflictului. Personajul principal, ştiutor de carte, inteligent şi generos se confruntă cu prejudecata generală care vede în neamul său o seminţie condamnată la inferioritate morală şi cu un sistem politic şi social, opresiv, arbitrar şi obtuz. Refuzul cerşetorului Tănase căruia Răzvan îi oferă punga pierdută de Sbierea va deveni unul din laitmotivele piesei. Modul intrigat în care cerşetorul îi acceptă dărnicia constituie expresia unui handicap permanent resimţit de personajul principal şi care explică în parte strădania disperată de a ieşi din limitele unei fatalităţi absurde. Marginalizarea în plan moral merge mînă în mînă cu aceea în plan social. Reprezentantul puterii, vătaful Başotă, exprimă cu brutalitate opinia generală :

„Ciudat ! să ştie carte o jivină de ţigan.“

Elemente de satiră.

Personajul caricaturizat, slujbaşul stăpînirii, silabiseşte cu greutate versurile contra regimului, compuse de Răzvan, e mulţumit cînd constată că Tîrgoveţul I are „fruntea jos, gură căscată“, semne ale prostiei, comode puterii pentru că e lesne manevrabilă şi izbucneşte cu furie la adresa cărturarilor :

„(...) eu cu arcanul
Pe toţi dascălii i-aş prinde ş-aş spînzura cu toptanul ;
Căci ei răzvrătesc norodul, ei învaţă pe cei mulţi
C-ar trebui ca boierii să umble goi şi desculţi ;“

Conflictul psihologic, surprins de evoluţia personajului de la dorinţa de libertate şi dreptate la setea de putere.

Liber la începutul cîntului şi exprimîndu-şi cu aplomb fericirea pe care i-o dă această libertate de curînd cîştigată, Răzvan va deveni din nou rob (pentru banul dăruit lui Tănase). Motivul libertăţii ca manifestare a unui caracter puternic şi ca opoziţie la marginalizare, asociat cu acela al dreptăţii (în cîntul II, „Răzbunarea“, Răzvan va deveni căpitan de haiduci, deci un personaj justiţiar), va fi înlocuit pe măsura derulării evenimentelor cu motivul setei impuse de putere.

Scanned with OKEN Scanner

Între aceste două idei, libertate și dreptate pe de o parte și putere, pe de altă parte, se desfășoară o lume variată, surprinsă însă destul de stîngaci, într-o meritorie încercare de a alătura tragicului, nota comică, în spiritul dramei romantice. Dascălul și tîrgoveții care citesc versurile de la ieșirea din biserică fac amuzante comentarii stilistice, două fete se grăbesc să-și anunțe disponibilitatea pentru măritiș, iar linia aceasta plebeiană și clovnească, inspirată poate Shakespeare, va vontinua în cînturile următoare prin cuplul Răzașul—Vulpoi.

Comicul :

a) caracterizarea tîrgoveților.

Dar comicul în latura sa cea mai izbutită, de șarjă, împinsă pînă la grotesc se realizează prin permanenta confruntare Răzvan-Sbierea. Ultimul, personaj din galeria clasică a avarilor, însoțește ca o umbră drumul lui Răzvan, avertisment simbolic al răului de care va fi cuprins. Comicul de caracter în cazul lui Sbierea se naște din distanța dintre energia neobosită pusă în slujba unui scop și caracterul derizoriu al acestuia. Perseverența diabolică de a strînge bani în „fîșicuri pline, pline, pline, pline" duce la situații aberante : căzut în robie, Sbierea nu numai că nu-și răscumpără libertatea, dar se bucură că stăpînul îl hrănește și între timp sporește averea din Moldova (cîntul III).

b) figura lui Sbierea.

Pe de altă parte limbajul folosit, altă sursă de comic, ilustrează preocuparea sa dominantă, aceea de a calcula și o extinde asupra tuturor manifestărilor și relațiilor umane :

„Carnea spînzură pe mine curat *ca un sac deșert*" (cîntul III).

„Și-a încheiat catastihul, isprăvind de cheltuială, / Căci și viața omenească-i tot un fel de socoteală" (cîntul IV, cînd anunță moartea unchiului Vidrei).

Evoluția relației dintre cei doi este semnificativă pentru eroarea tragică a personajului principal. Într-o primă fază ea se dezvăluie printr-o antiteză ostentativă : Răzvan opune avariției monstruoase a celuilalt o generozitate mîndră care va culmina în cîntul II, „Răzbunarea", după ce fostul stăpîn

Scanned with OKEN Scanner

cade în mîinile cetei de haiduci, cu iertarea exprimată într-o frază sentențioasă, cu accente retorice :

„Răzbunarea cea mai crudă este cînd dușmanul tău
E silit a recunoaște că ești bun și dînsu-i rău..."

În acest al doilea cînt, generozitatea, curajul, dorința de libertate și de dreptate, nevoia faptelor mari se alătură tot mai evident unei conștiințe a caracterului deosebit, a excelenței sale morale. Cînd Tănase îi relatează „că o nebună de țigancă" l-a visat domn, Răzvan nu consideră faptul o bizarerie rizibilă, ci, deloc surprins, răspunde îngîndurat prin „Ciudat", lăsînd să se întrevadă o preocupare interioară nemărturisită. Astfel întîlnirea cu Vidra nu face decît să scoată la iveală cu forță, această nevoie de a se remarca, de a depăși limitele unei condiții obscure. Vidra îl va ajuta să-și conștientizeze intuiția destinului, a forței care impune trăirea existenței la intensitatea ei maximă, tulburătoare și în bine și în rău. Văzînd în piesa lui Hasdeu un model rar în literatura noastră prin carcterul eroic, Mircea Eliade afirmă : «Credința în destin este, fără îndoială, una din străvechile și universale melancolii ale sufletului omenesc. Niciodată, însă, mai mult ca în romantism n-a fost ea mai dramatică și mai obsedantă. Destinul nu mai era atunci resemnarea omului față de întîmplări și nenoroc ; era înainte de toate, credința în mirajul *stelei*, care înalță pe om pînă la Lucifer. „Nici chiar Dumnezeu el însuși nu schimbă ceea ce-i scris !" exclamă Vidra cînd Răzvan își joacă ultima sa carte» [1]

Figura lui Răzvan. Ideea romantică a destinului.

Personaj complex, aliaj de bine și de rău, nepoata vornicului Moțoc, boierul în care s-a întruchipat perfect spiritul decadent, cinic și desfrînat al „sutei a XVI-a", intră în tipologia femeilor virile [2], trufașe și aprige, obsedate de putere (alte realizări remarcabile în același gen sînt Bogdana din „Bogdan-Dragoș" de Eminescu și Doamna Clara din „Vlaicu Vodă" de Al. Davila). În cîntul III intitulat chiar „Nepoata lui Moțoc", ea face apologia năzuin-

Figura Vidrei.

Scanned with OKEN Scanner

ței de continuă autodepășire în termeni care sugerează forța modelatoare a acesteia :

„Vitejia cea mai mare, inima cea mai aleasă,
Mii de bunătăți cu care nu știu cine te-nzestrasă,
Sînt, iubitule, ca fierul ruginit și fără preț,
Pînă cînd încape-n mîna lucrătorului isteț,
Ce-l apucă strîns în clește, îl curățâ pe cărbune,
Și dintr-o grămadă neagră mi-l vezi scoțînd o minune,
Strălucită ca oglinda, gingașă încît, suflînd,
Suflarea-i întipărită pe luciul cel plăpînd !
Acel lucrător, Răzvane se numește...
Răzvan
Se numește ?
Vidra
Setea de a merge-nainte..."

Triunghiul Răzvan--Sbierea--Vidra.

Personajul feminin, termenul intermediar al triunghiului Răzvan—Vidra—Sbierea, îl prinde pe primul în vîrtejul unei pasiuni în care noblețea sufletească a acestuia va fi sufocată de dorința împlinirii țelului cu orice preț, iar bunele intenții se vor transforma într-un egocentrism orb. Schimbarea din final este anunțată încă din cîntul III prin indicarea de către Vidra a lui Sbierea drept posibil model al consecvenței în urmărirea unui scop. Din oglindă negativă, hilară în încăpățînarea cu care își cultivă zgîrcenia în batjocura generală, boierul cucerește o poziție privilegiată. Vidra face abstracție de corolarul grotesc al acestei consecvențe, și, prin trufie, imprimă drumului lui Răzvan către o condiție superioară „morbul infernal al veacului lui Moțoc, prototip al aventurierului cinic (...). Universul degenerescent în care Hasdeu își încadrează dramele sale istorice sufocă inițiativele generoase, contaminînd spiritele înalte. Destinul implacabil își pierde treptat configurația enigmatică, căci soarta nemiloasă care-i doboară pe eroi se zămislește în viața lor interioară, ca rezultat al unui proces de alterare a conștiințelor". [3]

Totuși Răzvan își păstrează pînă la hotărîrea fatală din ultimul cînt, caracterul integru și nici un fel de ofertă din partea hatmanului oștirii leșești nu-l înduplecă să lupte împotriva moldovenilor.

Motivul liric al dorului de țară.

Dragostea și dorul de țară exprimate în accente lirice ale versului popular de Răzașul și Vulpoi în cîntul IV, „Încă un pas", capătă un sens adîncit în dialogul Răzvan—Vidra. Duritatea cu care aceasta întîmpină lamentația personajului principal, „(...) mi se pare ciudată / Iubirea țării ce numai prin buruieni se desfată" conferă acestui sentiment o notă activă, bărbătească :

„Năzuiește pîn' la stele, fă-te tot și tot mai mare,
Și slava-ți o să mărească țara ta din depărtare."

Deznodămîntul :
a) personajul romantic dotat excepțional, distrus de patimă.

În ultimul cînt, „Mărirea", Răzvan nu ezită să folosească poziția de hatman al Moldovei pentru a pune mîna pe tron. Cea care încearcă să amîne momentul acesta este Vidra, tulburată de un vis premonitoriu. „Mărirea" lui Răzvan va fi scurtă. Trădat de Bașotă, care deschide porțile leșilor, se aruncă în luptă fără sorți de izbîndă cu același curaj și cu aceeași sfidare aruncată destinului pînă acum, semne ale unei naturi unice, nesupuse. Replica din pragul morții, cu o tentă clasică moralizatoare, are fiorul disperării romantice la gîndul zădărniciei patimilor, a nebuniei omenești :

„(Arătînd la cadavrul lui Sbierea)
Nu-mi ziceai tu, oare, Vidro, să fiu întocmai ca Sbierea ?
Eu cu cinstea și mărirea, el cu prada și averea !
(...)
Dar ce-i mai trebui acuma mii de galbeni în grămezi ?
Ce-mi folosește domnia ?... Pe-amîndoi aici ne vezi
Praf, pulbere și cenușă... Nebuni, ce din lăcomie,
El pentru-o biată lescaie, eu pentru-un ceas de mîndrie.

Necruțînd nimica-n lume, neștiind nimica sfînt,
Uitam că viața-i o punte dintre leagăn și mormînt..."

b) motivul zădărniciei patimilor omenești.

Scanned with OKEN Scanner

La fel de expresivă este replica scurtă din finalul piesei, „Să ieşi...", răspunsul dat de Vidra, Răzaşului hotărît s-o pedepsească pentru trufia care l-a dus pe Răzvan în mormînt. Durerea tăcută a personajului, disprețul pentru tot ceea ce nu e pe măsura caracterului august al patimii nemăsurate reprezintă o încheiere fericită a unei piese care, în latura ei cea mai izbutită, surprinde zona tulbure dintre ideal şi real, valoare şi putere.

1. *Mircea Eliade*, „Despre Eminescu şi Haşdeu", Editura Junimea, Iaşi, 1987, p. 72.
2. *Eugen Lovinescu*, „Critice", vol. III, Editura Ancora, Bucureşti, 1927, pp. 5-22.
3. *V. Mândra*, „Istoria literaturii dramatice româneşti", vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p. 178.

O SCRISOARE PIERDUTĂ

I. L. Caragiale

A treia din seria comediilor caragialene (după „O noapte furtunoasă", „Conul Leonida faţă cu reacţiunea" şi înainte de „D'ale carnavalului"), „O scrisoare pierdută", capodopera comediografiei româneşti, a fost reprezentată pentru prima oară pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti la 13 noiembrie 1884.

Despre însemnătatea piesei în cadrul creaţiei lui Caragiale Şerban Cioculescu nota :

„«O scrisoare pierdută» înseamnă însă trecerea autorului, de la periferia tranzitorie a vieţii noastre publice, la o permanenţă, de viziune centrală. Chiar dacă autorul a situat acţiunea într-un orăşel de munte, cu amintiri culese din şederile sale la Piatra-Neamţ sau Curtea-de-Argeş, moravurile politice fixate în cea mai bună dintre comediile lui, desvăluiesc diagnoza unui rău generalizat, cu specificitatea sa. În Caragiale recunoaştem pe cel mai lucid observator al vieţii noastre politice, unit cu un tot atît de ager cunoscător al omului. Nu numai că situaţiile se leagă bine între ele, în „O scrisoare pierdută", ca şi în „O noapte furtunoasă" sau „Conul Leonida faţă cu reacţiunea", dar nici o replică, nici un cuvînt nu prisosesc, în economia lucrării ; ele sînt totodată echivalentul unei structuri su-

Scanned with OKEN Scanner

fleteşti şi veriga necesară de înlănţuire a situaţiilor scenice, ce se desfăşoară cu o necesitate organică." [1]

Într-adevăr, valoarea acestei comedii constă în primul rînd în sinteza superioară pe care ea o realizează între satirizarea moravurilor unei epoci istoriceşte determinată şi surprinderea unor caractere umane cu semnificaţii de generalitate. Această tendinţă clasică spre general uman face ca piesa lui Caragiale să nu se fi perimat odată cu transformările istorice ale societăţii ci să rămînă eternă valabilă.

Conflictul constă în încercarea lui Caţavencu, şeful unei fracţiuni locale a partidului de guvernămînt, de a fi desemnat candidat în alegerile parlamentare, în ciuda împotrivirii oficialităţilor judeţului, Tipătescu şi Trahanache, susţinătorii lui Farfuridi. Bătălia se duce pentru desemnarea candidatului partidului de guvernămînt şi din piesă reiese clar că acest candidat, odată numit, avea asigurată victoria în alegeri, cu ajutorul aparatului oficial şi neoficial al statului, reprezentat în comedie de poliţaiul Ghiţă Pristanda şi „oamenii" lui :

„TRAHANACHE (lui Dandanache) : [...] D-ta n-ai nici o grijă, mergem la sigur, la noi opoziţie nu încape... sîntem tari, stimabile... tari... Nu o să ai majoritate, stimabile...

DANDANACHE : Cum se poate ? Să nu te pomeneşti cu vrun balotaz ? ai ?.:. a mai păţit-o si alţii...

TRAHANACHE : Adică, ai puţintică răbdare, balotaj la noi ?... zic : nu majoritate, unanimitate o să ai, stimabile." (act IV, scena II).

Pentru a-şi atinge scopul, Caţavencu nu se dă înapoi de la şantaj, ameninţînd cu publicarea scrisorii compromiţătoare pentru Tipătescu şi Zoe. Scrisoarea, trimisă de prefect soţiei lui Trahanache, fusese pierdută de aceasta şi găsită de Cetăţeanul turmentat de la care o subtilizase Caţavencu ameninţînd cu publicarea ei în ziarul său „Răcnetul Carpaţilor", dacă nu i se asigură mandatul de deputat. Convinsă că în asemenea condiţii lupta cu şantajistul nu are sorţi de izbîndă, Zoe îl convinge pe Tipătescu să sprijine candidatura lui Caţavencu, dar, o telegramă sosită de la centru impune alegerea unui necunoscut, Agamemnon Dandanache. În confuzia declanşată de bătaia de la întrunirea electorală provocată de Pristanda, Caţavencu pierde la rîndul lui scrisoarea care este găsită de Cetăţeanul turmentat care i-o aduce Zoei. Dandanache este ales deputat, iar Caţavencu prezidează banchetul popular organizat în cinstea ri-

Scanned with OKEN Scanner

valului său, consolîndu-se cu promisiunea coanei Joița privind sprijinirea lui la alegerile viitoare : „Du-te și ia loc în capul mesii, fii zelos, asta nu-i cea din urmă Cameră !“ (act. IV, scena IX).

Conflictul comediei antrenează forțe importante, culminînd cu bătaia de la întrunire, dar deznodămîntul, împăcarea generală, contrastează în mod hazliu cu încrîncenarea cu care păreau a lupta adversarii. Acest efect corespunde uneia dintre sursele importante ale comicului și anume contrastul dintre un efort însemnat și un rezultat disproporționat. Această idee era enunțată încă din antichitate, de Horațiu în „Arta poetică“, prin versul „Munți cînd s-or screme-n dureri, se va naște ridicul un șoarec“, iar Kant o enunța sub forma : „Rîsul este un afect care provine din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic.“ [2]

Comicul este generat, de asemenea, de contrastul dintre aparență și esență. Conflictul din „O scrisoare pierdută“ este doar aparent provocat de principii ; în fond, se înfruntă niște interese personale, și Cațavencu renunță cu ușurință la punctul lui de vedere și trece imediat de partea adversarilor de pînă atunci. Contrastul dintre aparență și esență ilustrează, în comedia lui Caragiale, și teoria maioresciană a formelor fără fond. Maiorescu afirma, în studiul său din 1868 intitulat „În contra direcției de astăzi în cultura română“, că în România secolului al XIX-lea se introduseseră brusc anumite forme politice și sociale, anumite instituții, pentru care oamenii nu erau pregătiți, pentru care nu era creat un fond adecvat :

„[...] s-au imitat și s-au falsificat toate formele civilizațiunii moderne. Înainte de a avea partid politic, care să simță trebuința unui organ, și public iubitor de știință, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice și reviste literare și am falsificat și disprețuit jurnalistica. Înainte de a avea învățători sătești, am făcut școli prin sate, și înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii și universități și am falsificat instrucțiunea publică. Înainte de a avea o cultură crescută peste marginile școalelor, am făcut atenee române și asociațiuni de cultură și am depreciat spiritul de societăți literare. Înainte de a avea o umbră măcar de activitate științifică originală, am făcut Societatea academică română, cu secțiunea filologică, cu secțiunea istorico-archeologică și cu secțiunea științelor naturale, și am falsificat ideea academiei. Înainte de a avea artiștii trebuincioși, am făcut conservatorul de muzică ; înainte de a avea un singur pictor de valoare, am făcut școala de bele-arte ; înainte de a avea o singură piesă dramatică de merit,

am fundat teatrul național — și am depreciat și falsificat toate aceste forme de cultură.

În aparență, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee și conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate acestea sînt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc.“ [3]

Afirmația maioresciană privind vidul formei constituționale în condițiile perpetuării abuzului de putere și a ignoranței populației în privința exercitării drepturilor ei constituționale își găsește ilustrarea în „beția de cuvinte“ (termenul îi aparține tot lui Maiorescu) și lipsa de idei a oratorilor din „O scrisoare pierdută“, în dezorientarea Cetățeanului turmentat și în replica plină de ironie pe care o rostește Pristanda în final :

„CAȚAVENCU (foarte amețit, împleticindu-se-n limbă, dar tot îngrășîndu-și silabele) : [...] Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituțional !

PRISTANDA : Curat constituțional ! Muzica ! Muzica !“ (act IV, scena XIV).

Admirabilă este în „O scrisoare pierdută“ împletirea diverselor tipuri de comic (de situație, de limbaj, de moravuri și de caracter) într-o structură perfectă în care fiecare dintre aceste tipuri se sprijină pe celelalte și dobîndește profunzime prin ele.

Principala situație comică este încurcătura care dă titlul piesei și constituie motorul acțiunii : pierderea și găsirea repetată a scrisorii. Prin repetabilitatea situației, I. L. Caragiale conferă întîmplării o semnificație mai largă, ce trimite spre comicul de moravuri. Astfel, introducîndu-l pe Dandanache, pe care el însuși îl considera „mai prost decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu“, dramaturgul sugerează că ceea ce s-a petrecut la nivelul orașului de provincie se petrece și la nivelul Capitalei, lipsa de scrupule crescînd pe măsură ce crește și poziția socială a personajelor ; odată ales deputat, Cațavencu ar fi restituit, probabil, scrisoarea, în timp ce, în aceeași situație, Dandanache o păstrează. Comicul de situație ilustrează astfel comicul de moravuri, șantajul ca armă politică dovedindu-se nu un accident, ci o practică destul de frecventă. „O scri-

Scanned with OKEN Scanner

soare pierdută" are la bază o situație de farsă pe care însă o depășește cu mijloacele marii comedii :

„[...] «Scrisoarea pierdută» își proiectează sensurile în marele univers, după o distilare savantă a acestora la etajul intermediar al determinărilor istorice. În planul întîi întîlnim, astfel, tema vodevilească ce urmărește avatarurile unei scrisori pierdute, liniile subțiri ale farsei își dezvăluie însă treptat o infrastructură realist descriptivă mijlocind o profundă situare în spațiu și timp, la care participă intens extinderea investigației sociale și psihologice prin intermediul «situațiilor narate»." [4]

Situațiile „narate", care se petrec așadar în afara scenei, contribuie la descrierea realistă a cadrului istoric, la evocarea moravurilor, în timp ce „situațiile dramatice", care au loc în scenă realizează caracterizarea personajelor ca tipuri. [5]

Pentru a defini originalitatea comediei caragialene se impune și o comparație a tipului de situație comică din „O scrisoare pierdută" cu situațiile din creațiile altor comediografi, români și universali.

S-a afirmat că o comedie „se deplasează de la un anume tip de societate la altul. La începutul piesei, personajele obstrucționiste se află în fruntea societății din piesă, dar publicul le recunoaște drept uzurpatoare. La sfîrșitul piesei, procedeul prin care sînt uniți eroul și eroina produce cristalizarea unei noi societăți în jurul eroului, iar momentul în care se produce această cristalizare constituie punctul de rezolvare a acțiunii [...]." [6]

Această modificare simbolică se produce, de regulă, pe schema iubirii dintre un tînăr și o tînără, realizată datorită unei răsturnări de situație, în urma învingerii piedicilor puse de generația vîrstnică. Modelul este acela al „comediei noi", reprezentată în antichitate de Menandru și Terențiu, continuată în Renaștere, clasicismul francez și pînă în zilele noastre. Apariția acestei noi societăți este marcată în comedie de o sărbătoare, o nuntă sau un banchet.

Și „O scrisoare pierdută" se încheie cu un banchet, totuși acest ritual festiv este aici golit de substanță. Nu se naște un nou tip de societate, nu se iese din lumea satirizată, iar impresia este de perfectă circularitate. Nu întîlnim la Caragiale, ca în comedia clasică, o temporară stare de comic prin care trebuie să treacă o anumită lume spre a se salva apoi prin puritatea celor doi tineri care învîng piedicile și se căsătoresc. În cazul „Scrisorii pierdute" avem de a face cu o lume comică închisă. Nimic nu se schimbă în finalul acestei comedii ; repetată în cazul lui Dandanache, stratagema scri-

Scanned with OKEN Scanner

sorii sugerează structura identică a universului comic la toate nivele lui, precum și o perfectă repetabilitate, anunțată și de promisiunea făcută de Zoe lui Cațavencu. Ospățul însuși, ritualul schimbării din comedia clasică, devine astfel un simbol al lipsei de schimbare.

În comediile clasice finalul aduce destrămarea iluziei întreținute personajului care trebuie să fie înșelat pentru ca obstacolele puse de el să poată fi trecute. Odată scopul tinerilor din comedie fiind realizat, înșelătoria — pusă la cale de obicei de sclav sau valet — nu mai are obiect și este dezvăluită celui înșelat. Altfel se petrec lucrurile la Caragiale : personajul trece la un moment dat (sau dă impresia că trece) pe lîngă adevăr, pe care însă îl părăsește pentru iluzia care devine astfel perpetuă. Iluzia personajelor caragialene este cu atît mai puternică cu cît este de fapt o autoiluzionare, o autosugestie provenită din incapacitatea de a se îndoi de o persoană sau de o autoritate, din șiretenie sau din misticism, după cum afirmă G. Călinescu.[7] Trahanache afirmînd : „Nu cunosc prefect eu ! eu n-am prefect !“, creează emoție în rîndurile asistenței, dar liniștea se restabilește imediat căci nimic nu se schimbă : Trahanache persistă în iluzia (voluntară sau nu) — „eu am prieten !“.

Comicul de limbaj — în care Caragiale este maestru — constă în caracterul evocator al numelor personajelor, în greșelile de exprimare, în ticurile verbale și în construcția ilogică a discursului.

Tradiția numelor de personaje sugerînd o anumită trăsătură de caracter o preia Caragiale de la înaintașii săi, cu deosebire de la Alecsandri, care în comediile sau în cînticelele sale comice îl numea pe un militar fanfaron Șătrarul Săbiuță, pe un demagog Tribunescu, pe un reacționar Sandu Napoilă, pe niște escroci Bondici și Pungescu. Tehnica lui Caragiale este perfecționată ; numele nu mai semnifică în mod direct, ci sugerează, evocă : Trahanache provine de la „trahana“, cuvînt de origine turcească însemnînd o cocă moale, aluzie la aparenta moliciune a personajului ; Farfuridi și Brînzovenescu sînt nume ce trimit la calitatea inferioară a personajelor și exprimă legătura dintre ele ; Cațavencu sugerează vorbăria goală și agasantă a demagogului, iar Dandanache, încurcăturile pe care le produce. Numai Cetățeanul turmentat nu are nume propriu ci o denumire generică subliniind caracterul lui reprezentativ pentru o întreagă categorie.

Greșelile de exprimare („bampir“, „Catrindală“, „renumerație“, „nifilist“), ca și erorile de atribuire a unor citate („Scopul scuză

mijloacele, a spus nemuritorul Gambetta"), ori incorecta utilizare a unor cuvinte („Numai noi să n-avem faliții noștri ?") vădesc incultura personajelor contrastînd cu pretențiile lor.

Ticurile verbale, prin automatismul pe care îl implică, reflectă sărăcia vieții interioare a personajului, precum și cazul lui Farfuridi, al cărui comportament are și el rigoare de mecanism ilustrînd afirmația lui Henri Bergson conform căreia comicul constă dintr-un aspect mecanic suprapus peste ceva viu („du mécanique plaqué sur du vivant") :

„FARFURIDI (cu intenție fină) : Pe venerabilul domn Trahanache l-am văzut intrînd la Cațavencu astăzi pe la zece, cînd mă duceam în tîrg.., Eu, am n-am să-ntîlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg...

BRÎNZOVENESCU : Ei !

FARFURIDI : Pe respectabila madam' Trahanache am văzut-o ieșind de la Cațavencu tot astăzi pe la unsprezece, cînd mă-ntorceam din tîrg. Eu, am n-am clienți acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din tîrg...

[. . . . . .]

FARFURIDI : Și eu, am n am înfățișare, la douăsprezece trecute fix mă duc la Tribunal..." (act I, scena VI).

Alteori ticul verbal subliniază o trăsătură de caracter : slugărnicia lui Pristanda, care aprobă vorbele superiorului cu stereotipul „curat !" sau tendința lui Trahanache de a temporiza mereu („Ai puțintică răbdare !").

Discursurile de la întrunirea electorală dovedesc, prin confuzia exprimării, confuzia gîndirii.

Personajele sînt în același timp tipuri sociale, caracteristice unei epoci, și caractere general umane, iar relațiile dintre ele se înscriu într-o structură perfect construită.

Toate personajele piesei gravitează în jurul lui Trahanache. Departe de a fi tipul înșelatului ridicol din comediile clasice, el se bucură de respect din partea tuturor celorlalți. Zoe, singura lui slăbiciune, îi spune cu afecțiune filială „nene". Pentru Tipătescu este „neica Zaharia", pentru Pristanda, „conu Zaharia", pentru Farfuridi, „venerabilul neica Zaharia", cu respectuoasă familiaritate. Stîlp al politicii în județ, Trahanache este suprema resursă a tuturor. El este „unul, pe care contează bampirul (...) ca pe Dumnezeu" și, cîștigîndu-l pe el Cațavencu e sigur că îi va avea pe toți ai lui. Farfuridi și Brîn-

Scanned with OKEN Scanner

zovenescu îl consideră tare, „solid bărbat", și el se dovedește astfel dejucînd manevrele lui Cațavencu prin descoperirea polițelor plastografiate de acesta ; sub aparența moliciune, Trahanache ascunde o mare viclenie. În sfîrșit, Cetățeanul turmentat se recomandă mereu : „Mă cunoaște conu Zaharia de la 11 fevruarie".

Dintre personajele piesei, Tipătescu este cel mai puțin marcat comic. În relațiile cu Zoe el este factorul mai stabil, conservator, cu respect de autoritate, dar și capabil de a i se substitui în momentele importante. În mod ciudat, este în stare și de inițiative îndrăznețe (îi propune Zoei să fugă împreună), care dau însă prilejul să se contureze, prin contrast, spiritul practic al femeii. În ciuda leșinurilor și acceselor de isterie, ea este femeia „bărbată" (conturînd în genul comic o categorie frecventă în literatura română), cu spirit practic și calități diplomatice bazate pe principiul compromisului în situații mai puțin importante pentru ea (persoana noului deputat) pentru a-și salva liniștea și onorabilitatea. Zoe este capabilă să mobilizeze forțe însemnate („eu te aleg, eu și cu bărbatul meu") și este în stare de generozitate cînd nu mai e în primejdie.

Farfuridi și Cațavencu sînt opuși nu numai prin interese, ci și prin structura lor psihică. Farfuridi este conservator sub masca moderațiunii ; îi este frică de „exagerațiuni", de zguduiri. Pentru el orice acțiune politică trebuie sprijinită pe tradiție (de aici apelul la trecut, încercarea de a înscrie un act precum revizuirea Constituției în serie istorică). Prudența sa excesivă, neacoperită de inteligență, îl face să enunțe celebrul paradox : „Să se revizuiască, primesc, dar să nu se schimbe nimica, ori să nu se revizuiască, primesc, dar atunci să se schimbe pe ici pe colo și anume în punctele esențiale". Aceeași prudență este împinsă pînă la lașitate în cazul scrisorii anonime. Inerția sa se manifestă prin manii exprimate verbal în ticuri. Legat fiind de starea de fapt, de autoritate, Farfuridi este obsedat de ideea trădării, obsesie care își pune amprenta pe relațiile sale cu grupul Tipătescu — Zoe — Trahanache. Personajele lui Caragiale au mare admirație pentru „politica subțire", atunci cînd au impresia că o înțeleg, deși ele nu sînt în stare de subtilități diplomatice. A „umbla cu machiaverlîcuri", a face „pe iezuitul à la Metternicu", a duce politică „cu sul subțire", sînt expresii pronunțate de personajele caragialene cu admirație secretă. Trahanache nu-l condamnă pe Cațavencu pentru plastografia din „patriotism", după cum crede el : „Ei nu ! Dacă ar fi numai una, ...aia cu scrisoarea ta către Joițica, înțeleg ; să zici pentru politică — unde e în joc enteresul țării ca ori-

Scanned with OKEN Scanner

care român, a încercat omul, ca să te forțeze adică, pentru că te știe că ții la onoarea Joițichii, ca prieten ce-mi ești, a făcut plastografie..." La fel, Farfuridi nu condamnă principial trădarea, cu condiția de a fi la curent cu ea.

Cațavencu este, dimpotrivă, mobil și inventiv. El este omul fără trecut (din istorie învață doar că un popor care nu merge înainte, stă pe loc), disponibil, pragmatic, deschis oricărei noutăți („ultraprogresist", „liberschimbist", „liberpansist"). Orice mijloace îi sînt bune pentru a-și atinge scopul. Față de Tipătescu, Zoe și Trahanache, el cultivă șantajul, „joacă tare", îndrăzneț, dar devine umil atunci cînd nu mai este stăpîn pe situație. Scopurile îi sînt meschine și legate numai de chiverniseala personală, nu de o mare ambiție politică (în schimbul scrisorii cere „ori o mie de poli, ori deputația", plastografiază polițe). Deosebita sa mobilitate îi permite lui Cațavencu să treacă de la aroganță la umilință, de la fraza sforăitoare la intriga măruntă.

Pristanda se caracterizează prin faptul că relațiile lui cu superiorii sînt de inferioritate, de un servilism care maschează propriile interese. El este omul tuturor : „Omul dumneavoastră, coane Fănică, și al coanii Joițica și al lui conu Zaharia". În structura piesei, el joacă rolul valetului din comedia clasică, rol degradat însă prin faptul că Ghiță poate avea oricîți stăpîni ; el este valetul universal.

Două personaje intervin din afară, încurcînd ițele acțiunii, amestecîndu-se în relațiile strict determinate dintre celelalte personaje și aducînd rezolvarea situațiilor dramatice. Este vorba despre Cetățeanul turmentat și Agamemnon Dandanache.

Cetățeanul are o dublă existență : în planul simplu al farsei el este agentul hazardului (găsește scrisoarea, o pierde și o regăsește), cel care aduce majoritatea răsturnărilor de situații din piesă. Sub aparența sa de ebrietate și nehotărîre, Cetățeanul ține firele acțiunii dramatice. El este orb ca și destinul : nimic nu-l poate împiedica să aducă destinatarului scrisoarea :

„CAȚAVENCU (încet către cetățeanul turmentat, care a trecut lîngă el) : Nenorocitule ! ți-ai aruncat norocul în gîrlă : te făceam om !

CETĂȚEANUL : Nu puteam... andrisantul cu domiciliul cunoscut. (arată pe Zoe)." (act IV, scena VIII).

Semnificativ este și faptul că Cetățeanul apare la sfîrșitul fiecărui act, cu excepția ultimului, cînd apare din primele scene. Pe un

Scanned with OKEN Scanner

plan superior, al semnificațiilor mai profunde ale comediei, Cetățeanul reprezintă opinia publică. Nehotărîrea personajului („Eu cu cine votez ?“) care ascunde de fapt dezinteresul față de treburile politice generat de o experiență negativă („Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă...“) sînt ale masei de alegători. El este considerat de Tipătescu drept vinovat de toate păcatele celor puternici : „Pentru că ești (...) bețiv... vițios... păcătos (...) pentru toate astea trebuie să-ți dai votul lui onorabilul d. Cațavencu. Pentru așa alegător, mai bun ales, nici că se putea“.

Agamiță Dandanache este un deus ex machina. Introdus în ultimul act (deși sosirea îi este anunțată încă din actul al doilea), el este în planul farsei agentul răsturnării de situație. În planul semnificațiilor, el proiectează intriga piesei la un alt nivel. Ceea ce s-a petrecut la nivelul orașului de provincie se petrece și la un nivel superior ; se demonstrează astfel repetabilitatea situației. Deși ramolit, Dandanache este șiret și total lipsit de scrupule.

Caragiale stăpînește arta unui admirabil caricaturist. El spunea că „personajele nu trebuie prezentate cu detalii multe. Asta omoară imaginea vie. Chipul zugrăvit trebuie să surprindă printr-o singură trăsătură caracteristică. Un tip, un nume potrivit sau un gest valorează mai mult decît o pagină întreagă de descriere“. [8]

Caragiale abordează personajul sub aspectul lui tipic, adică oprindu-se asupra trăsăturilor comune, generale și esențiale pentru o întreagă categorie de oameni, pe care le individualizează într-un personaj. În crearea unui erou, scriitorul concentrează într-unul singur trăsăturile caracteristice ale mai multora. Este semnificativ în acest sens următorul fragment din studiul consacrat de Ibrăileanu lui Caragiale :

„Caragiale este cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură. Și, într-un sens, este singurul creator, pentru că numai el singur, în toată literatura română, «face concurență stării civile».

Am văzut mulți comisari în urbele prin care m-am perindat în viața mea. Pe d. Rustea de la Roman, pe d. Dancu de la Bîrlad și pe atîția alții. Dar cînd eram în clasa a V-a liceală, am văzut Noaptea furtunoasă — și pentru mine, de-atunci încoace, «comisar» a rămas Nae Ipingescu. Nici dd. Rustea și Dancu, nici ceilalți, pe care i-am văzut înainte ori după Nae Ipingescu. (...) Și iarăși mulți președinți de cluburi și de întruniri, cam ramoliți și cam solemni, am văzut în viața mea, însă toți și-au pierdut conturul, dar pe Trahanache îl văd așa de clar... Căci Caragiale a prins și a turnat în Nae (...) și în Tra-

hanache, tot ce aveau caracteristic Rustea și Dancu (...) și venerabilii președinți de cluburi, care prezidau întrunirile în copilăria și tinerețea mea (...)". [9]

Pornind de la o situație de farsă, „O scrisoare pierdută" se ridică, prin acuitatea observației, prin reprezentativitatea tipurilor, prin limbaj, la un plan superior, care îi dă deosebita sa valoare ce o înscrie printre capodoperele teatrului românesc și universal.

---

1 *Șerban Cioculescu*, „Introducere" la I. L. Caragiale, „Opere" vol. VI, „Teatru". Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939, p. XXVI.

2 *Immanuel Kant*, „Critica facultății de judecare", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 227.

3 *Titu Maiorescu*, „Critice", Editura pentru Literatură, 1966, p. 80-81.

4 *V. Mîndra*, „Istoria literaturii române. Evoluția genului dramatic". Partea I. București, 1977, p. 135-136.

5 Idem, *ibid.*, p. 140.

6 *Northrop Frye*, „Anatomia criticii", Editura Univers, București, 1972, p. 204.

7 *G. Călinescu*, „Domina bona". În volumul „Principii de estetică", București, Editura pentru Literatură, 1968.

8 *Apud E. Logadi*, „Din amintirile mele despre tata", în „Viața românească", 1962, nr. 6, p. 158.

9 *G. Ibrăileanu*, „Caragiale". În volumul „Scriitori români și străini", vol. I, Editura pentru Literatură, București, p. 237-238.

APUS DE SOARE

Barbu Delavrancea

Dramaturgia istorică clasică — credința în spiritul educativ al istoriei și în necesitatea memoriei.

Dramaturgia noastră istorică, cel puțin pînă în perioada modernă, a preluat de la cronicari pe lîngă informațiile situate la granița dintre document și legendă, credința în spiritul formativ, educativ al faptelor trecutului și în necesitatea memoriei. De la prima ei vîrstă, romantică, gravă și retorică, a fost tentată de spațiul și timpul întemeierii, al „dătătorilor de legi și datini", pentru a legitima o tradiție, un destin și o aristocrație care să le fie efigia. Aventuroasă și pitorească la B. P. Hasdeu, Alecsandri, dramatică și utopică la Eminescu, apoteotică la Al. Davila și Delavrancea, fabuloasă la Adrian

Scanned with OKEN Scanner

Maniu și Lucian Blaga, are cîteva mituri care o alimentează : sinuciderea lui Decebal și acel „furor eroicus“ al dacilor, cutezanța Basarabilor și Mușatinii cu „sveti“ Ștefan.

Trilogia istorică a lui Delavrancea.

Gustul pentru glorificarea trecutului, pentru monumental și eroic, pentru oratoria sentimental-vizionară a dat naștere, în aceeași ordine a lucrurilor, proiectelor de amploare. În 1908, Delavrancea, după cum mărturisește soția scriitorului [1], proiectează două trilogii, una inspirată din istoria Moldovei, avîndu-i ca protagoniști pe Ștefan cel Mare, Ștefăniță și Petru Rareș, cealaltă inspirată din istoria Munteniei. După cum se știe numai prima dintre ele a fost realizată, iar piesele sale, „Apus de soare“, „Viforul“, „Luceafărul“ au avut premiera teatrală între 1909—1910, pe scena Teatrului Național din București cu o distribuție remarcabilă : C. Nottara (Ștefan cel Mare în „Apus de soare“ și Petru Rareș în „Luceafărul“), Petre Liciu (Ștefăniță în „Viforul“), Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, etc.

Raportul dintre dramă și istorie.

Avînd la bază un bogat material documentar care cuprinde printre altele „Letopisețele moldovenești“ publicate de Mihail Kogălniceanu, documentele lui Hasdeu din „Arhiva istorică a României“, pe N. Iorga, și A. D. Xenopol, trilogia caută în multitudinea informațiilor, dincolo de date, caracterul legendar al eroilor, acel spirit care reprezintă expresia unui neam, incontestabil în esența sa, punctul în care faptul istoric a devenit, cu o expresie a lui Delavrancea, istorie naturală. În concepția scriitorului, literatura nu e istorie, dar nu se poate dispensa de adevărul timpului pe care îl prezintă. „Despot-Vodă“, drama lui Alecsandri și legendele sale sînt neizbutite, convenționale, pentru că autorul alcătuiește trecutul după fantezia sa de poet „fericit“ din lumea Mirceștilor“ [2].

Respingerea ar părea nedreaptă, cel puțin într-un caz, acela al lui Ștefan din „Dumbrava Roșie“, inspirat ca și la Delavrancea de imaginea consfințită de tradiție a domnului popular, apărător de țară, vi-

Scanned with OKEN Scanner

teaz, drept și înțelept. Ceea ce îi reproșează însă lui Alecsandri se referă la tratarea superficială, agreabilă a subiectului, la incapacitatea de a conferi complexitate, nuanțe, lumii înfățișate. În fond e vorba mai mult decît de a regăsi un adevăr istoric, e vorba de a propune prin operă o imagine plauzibilă, o proiecție a imaginației care să convingă, o ipoteză a literaturii pentru care istoria, în special și existența, în general, vor rămîne controversabile. Acest adevăr al operei îl descoperă Delavrancea în „Apus de soare", de altfel singura piesă izbutită a trilogiei. Drama prezintă ultimul an din viața și domnia lui Ștefan, 1503—1504.

Conflictul principal al piesei este de natură psihologică : confruntarea dintre Ștefan domn și condiția sa de om.

În studiul său despre romanul și drama istorică, G. Lukacs [3] afirmă că ambele oferă o imagine totală a realității obiective spre deosebire de nuvelă, baladă, basm, etc., dar că în dramă această totalitate este concentrată în jurul unui conflict puternic. Un asemenea tip de conflict, capabil să surprindă o latură esențială a condiției umane, este reprezentat de identificarea omului cu opera și presupune ca personaj o personalitate istorică. Apariția în dramă a unei astfel de figuri aduce cu sine reliefarea momentelor însemnate din întregul complex al realității, concentrarea și crearea din împletirea lor a unei imagini a vieții la un nivel superior. S-a spus în repetate rînduri că piesa lui Delavrancea este mai degrabă un poem, lipsită fiind de confruntarea unor forțe de același echilibru, un poem viabil prin realitatea tipologică a eroului [4]. E adevărat, conflictul dintre Ștefan și boierii complotiști, Ulea, Stavăr, Drăgan rămîne neconvingător atîta vreme cît încercăm să-i conferim acestei opoziții mai mult decît este : o împrejurare printre altele din dramă cu rolul de a crea cadrul veritabilei înfruntări, aceea dintre Ștefan ca expresie a unui neam („un individ istorico-universal" cum ar spune Hegel) și propria sa finitudine, condiția sa de individ muritor, între infaibilitatea simbolului și precaritatea existenței vremelnice, oricînd putînd fi supusă contestării. Dra-

Scanned with OKEN Scanner

matismul piesei se naște din această continuă încercare de a depăși mărginirea unei existențe individuale, personale, într-o idee care să unească și să definească o colectivitate.

Imaginea mitică a Moldovei. (ultima scenă a actului III).

În cunoscuta tiradă a lui Ștefan de la sfîrșitul actului III, cu prilejul înscăunării lui Bogdan, imaginea Moldovei capătă dimensiuni mitice : între păgînătatea amenințătoare, Apusul încleștat în războaie de zavistie și Răsăritul nevolnic („Vladislav, un molîu, un întristat ; Alexandru, un fudul..."), un spațiu de credință și de energie, un centru al lumii spiritualizat de jertfa continuă și de conștiința unui destin. Extraordinar și ca artă oratorică, tulburător și azi, cînd vîrsta modernă a literaturii suspectează orice retorică, discursul personajului își alimentează impetuozitatea din aceeași paralelă care structurează și drama, paralela eu = întîmplare / Moldova = permanență („Am fost norocul, a fost tăria"). Expresia metaforică, enumerațiile, exclamațiile, interogațiile, stilul patetic, cadența frazelor și fundalul de fulgere și tunete concură la impresia de testament, de voce care se desprinde de personaj, de concret, obiectivă și autoritară, un cod al unei experiențe exemplare, o memorie care asigură continuitate și sens. De altfel metafora-pivot a discursului : „Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pămîntul Moldovei ca pe umerii unor uriași" proiectează hiperbolic actul istoric, subliniind legătura implacabilă între înfăptuire și moarte. Moldova este în același timp un imens osuar și un panteon. Moment de maximă tensiune a dramei, acest discurs ni-l prezintă pe Ștefan desprins de grupul celorlalte personaje, statuar, identificat cu ideea de Moldova, conștient că n-a putut fi decît chipul vremelnic prin care aceasta a luat ființă. Dorința lui de a-l înscăuna pe Bogdan reprezintă în fond dorința de prelungire dincolo de moarte a acestei identificări.

Ștefan este alesul, el are conștiința destinului neobișnuit și nevoia de prelungire în eternitate a unui

Scanned with OKEN Scanner

Figura lui Ștefan. Confruntarea cu moartea. Condiția eroică.

moment de har este dramatică. Nu stingerea biologică îl înspăimîntă. De cîte ori vorbește despre apropiatul său sfîrșit îl prezintă cochetînd ca pe o întîlnire galantă cu o bătrînă doamnă pe care o așteaptă și pentru care se pregătește, împăcat, modest (vezi actul IV, scena IV, discuția cu pietrarul), cu o nostalgie ce aureolează senzația de viață împlinită, pregătită pentru odihnă. Lirismul acestor fragmente de atmosferă crepusculară, de expresie reținută a tristeții altui Ștefan decît acela devenit legendă, un Ștefan care nu mai are loc într-o lume silită să-și apere ființa prin mituri, complică linia principală a conflictului. Regretul renunțării la o viață personală pare totuși derizoriu, pus în balanță cu senzația că nici boala, nici bătrînețea n-au reușit să știrbească puterea harului ce i-a transformat existența în destin. Conștiința că această forță este inepuizabilă, că nu poate fi măsurată cu unitățile limitate ale unei vieți de om este evidentă în discuția cu Clucerul Moghilă din ultima scenă a actului II :

«Ștefan : (...) Ce va să zică să mori de moarte bună ?

Clucerul Moghilă : Să mori în patul tău.

Ștefan : Nu, Moghilă... Dumnezeu a dat omului simțurile, prin care veghează sufletul. La o cîrmire a vieții simțurile, unul cîte unul, încep să se întunece. O sită se coboară pe ochi, vezi turbure, nu mai vezi... Se vătuiește auzul, s-a dus ascuțimea lui... „Auz... ? Ce zici ?...“ Nu mai aude... Și cînd cercetașii nu mai veghează, sufletul părăsește stîrvul acesta... Asta e să mori de moarte bună... *Eu auz și văz ca la patruzeci de ani*»... (s.m.).

Condiția eroică presupune acest tip de moarte care survine totdeauna prea devreme lăsînd neconsumate neobișnuite disponibilități sufletești (simbolul celebru al ei este Achile care avînd posibilitatea de a alege între o viață scurtă și glorioasă și una lungă și comună, optează pentru prima).

Scanned with OKEN Scanner

Sugestia destinului.

Numai văzute din această perspectivă toate elementele ce anunță sfîrșitul biologic al personajului depășesc lirismul nostalgic și se încarcă de tragism. Umbra care dă tîrcoale castelului, talgerul cu grîu fiert scăpat de Doamna Maria, căderea și moartea lui Voitiș, armăsarul domnului, semnele rele despre care vorbesc Ulea, Drăgan și Stavăr cu o simbolistică ostentativă trădîndu-le în limbaj fals criptic intențiile, toate, au rolul de a sublinia prin atmosferă, ideea de soartă, de desfășurare fatală a întîmplărilor către deznodămînt. Procedeu shakesperean[5] la origine, el a devenit caracteristic dramei istorice datorită capacității de proiectare într-un plan general uman a semnificației unei existențe individuale.

Voința supraomenească a lui Ștefan. Povara condiției de domn.

Ax al acestei lumi, personajul principal este surprins în prim-plan de cîte ori intervine voința testamentară. Complotul cu tentă melodramatică[6] al boierilor care vor să-l aleagă domn, după moartea lui Ștefan, pe nepotul acestuia, Ștefăniță, îi pune la încercare capacitatea de a-și depăși neputința fizică, de a se jertfi fără o umbră de ezitare pentru o idee. Suferind, în urma operației de ardere a rănii de la picior, încalcă interdicțiile de a părăsi patul cînd aude strigîndu-se de afară, în ziua alegerii ca domn a lui Bogdan, numele lui Ștefăniță. Ștefan, din ultima scenă, după uciderea lui Ulea, răvășit „ca un halucinat", nu e numai imaginea voinței supraomenești (Pe Ulea l-am măsurat cu privirea... Murise înainte d-a-l izbi !"), dar și întruchiparea exasperării, a delirului care adună îndoiala și credința într-o ultimă încleștare. Legea pe care o împlinește și pentru care moare a fost o povară prin necruțarea implicată : „În fiece ostaș e o fiară !(...) Dumnezeu să-l ierte... Dumnezeu ?... Dar cine e de vină ?" Nuanțele dilematice strecurate în tonalitatea de apolog a dramei nu contestă îndreptățirea acestei legi, indică numai faptul că îndeplinirea ei presupune și violență și pare astfel, uneori inumană.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea utopică a unei lumi arhaice, stabile și ritualizate.

Piesa nu impune un model politic, ci unul mitic, o imagine exemplară. Nu mecanismul puterii interesează cît construirea unei utopii, a unei lumi coerente și semnificative în toate articulațiile ei, „utopia democrației țărănești și naționale, prin întoarcerea către o lume arhaică și mitică, stabilă și ritualizată“ [7]. Personajul lui Delavrancea, ca și cel din epica lui Mihail Sadoveanu de mai tîrziu, stilizat la modul hieratic, este o voință totalitară care nu sufocă, ci adună energiile, depersonalizîndu-le și depersonalizîndu-se în această străduanie de instituire a unui model de existență. „Sfîntul“, vechiul și obsesivul „sveti“ al cronicarului Ureche și al credinței populare), „slăvitul“, „soarele“, „zmeul“, „arhanghelul“, „stăpînul“ etc., apelative ale lui Ștefan folosite de celelalte personaje exprimă paradoxal, nu în primul rînd distanță față de cel plămădit din aluat divin, cît mai degrabă un soi de intimitate, de consonanță cu sufletul acestuia, credința în ultima instanță, atît de bine sugerată de Blaga, că în lumea aceasta veche românească, divinul se pogoară pe pămînt.

„Apus de soare“ — elemente romantice și simboliste.

Romantică printr-un puternic sentiment al devenirii, al istoricității, în spiritul militantismului de la 1848, piesa lui Delavrancea are mai degrabă structura unui mister simbolist [8] care creează cu mijloace picturale, lirico-descriptive, o lume anistorică. Cu o intuiție remarcabilă, Caragiale o apropie de specia medievală la care se întoarce cu mijloace moderne, simboliștii : «„Apus de soare“ este o dramă în genul așa-numitelor mistere sacre ale patimilor Domnului, un gen teatral care are o foarte apropiată înrudire cu genul de pictură numit „fresc“. Amîndouă aceste genuri s-au născut cam în aceeași vreme, în veacurile de mijloc, sub primele licăriri ale Renașterii. Amîndouă seamănă mult prin toate pornirile inspirației și prin întreaga manieră de expresie :

Scanned with OKEN Scanner

proporții largi, mai mari ca măsura naturală ; simplicitate maiestuoasă ; coloare hotărîtă ; lipsă de nuanțe intermediare și de clarobscur ; desen viguros și, mai presus de toate, o sinceritate de concepție și o naivitate de expresie pe care numai ferventa credință le poate insufla.“» [9]

Curtea de la Suceava, așa cum apare încă din prima scenă a piesei, nu are fastul unui palat voievodal, pare mai degrabă o gospodărie mai cuprinzătoare, un mic imperiu al femeilor care așteaptă toată viața întoarcerea bărbaților din necontenitele războaie. Senzația de nesiguranță generată de gîndul oricînd posibilei dispariții a celui așteptat, tată, bărbat sau fiu, se pierde în ritualul îndeletnicirilor casnice, desfășurate după norme devenite prin tradiție sacre. Dramele personale lasă locul unei existențe în și pentru comunitate, iar personajele, cu excepția lui Ștefan, sînt foarte puțin individualizate. Curtea pare o oază de stabilitate care vine din imemorialitatea numelor și a obiectelor (Irina, Hera, Reveca, Bălașa, Ilinca, etc. ; caier, fus, furcă, spată), o aristocrație țărănească surprinsă în linii simple, ușor stîngace, de pictură naivă. Ochiul alunecă de la verdele de care vorbește Reveca, folosit la țesături, păstrînd limbajul culorii naturale, la figura adolescentină a Oanei sau a fagurilor de miere, a perelor și a strugurilor de pe o tavă de argint. Fastul se naște totuși, dar nu se datorează opulenței, ci ritualului care sacralizează orice lucru pentru că presupune siguranță și respectul unor valori.

Stilul aluziv.

O lume așadar anistorică prin sentimentul perenității, al credinței că lucrurile ascund totdeauna un sens. De altfel stilul criptic, aluziv, excesiv uneori și de aceea căzînd în prețiozitate, subliniază această neobișnuită încărcătură semnificativă a lumii. Cînd nu se exprimă în sentințe sau în metafore grave, Ștefan recurge la istorii-șarade, mici parabole co-

Scanned with OKEN Scanner

mice pilduitoare totodată : îi mărturisește Oanei că îi este tată simulînd un vis, își maschează strigătul de durere din scena arderii rănii rememorînd uciderea lui Bogdan, tatăl său, de către Petru Aron. El joacă un rol cu complicitatea tuturor, în îngăduința generală pentru slăbiciunile omului, dar aerul de falsă inocență, infantil, rămîne convențional. Ștefan este uman nu prin latura superficial histrionică și banal omenească, ci prin conștiința că între un individ și o voință colectivă identificarea nu va fi niciodată totală.

Limbajul popular muntenesc ; valențele oratorice.

Deși o dramă inspirată de realitatea moldovenească a începutului de secol XVI, în „Apus de soare" se întîlnesc foarte puține elemente lingvistice de coloratură istorică („lăcașul meu *ohavnic*" — inalienabil ; „Io, Ștefan", ; denumirile de rang și atribuții ale curtenilor : hatman, logofăt, postelnic, vornic, pîrcălab, paharnic, clucer, stolnic, jitnicer). Limbajul utilizat este în mare parte, acela popular muntenesc de prin împrejurimile Bucureștiului, același de altfel din nuvelistica autorului : „deșart", „deșărtăciune", „n-am dăspuiat", ș-am trimes", „dormii", „vrusei", „porni" (frecvent perfectul simplu), „să nu te auză", „să zice", „să cunoaște", „asta", „ăstor", „d-ai fi", „d-oparte", „dadă", „dește", „dăstul", „nu-ți zisei d-asta și d-astălaltă" etc. Delavrancea va fi intuit probabil că asprimea fonetică a acestuia, mult mai puțin melodios și mai puțin profitabil liric decît graiul moldovenesc, are valențe oratorice, impune o tonalitate virilă.

De altfel, el însuși unul dintre cei mai buni oratori ai noștri, nu întîmplător a dat prin „Apus de soare" o creație remarcabilă. Conștiință civică profundă, a vorbit memorabil, cu patos, în cîteva din intervențiile sale parlamentare despre patriotism ca sentiment autentic, ca forță a unui neam, în absența

Scanned with OKEN Scanner

căruia intervine blazarea, pentru că, afirmă într-un discurs, „Cine n-a avut avînt și imaginație nu poate deveni profund și înțelept. [10]

1. *Cf. Emilia St. Milicescu,* „Studiu introductiv" la Delavrancea. „Opere". Editura pentru Literatură București, 1965, LX.
2. *Barbu Șt. Delavrancea* „Despre literatură și artă", Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 17.
3. *G. Lukacs,* „Romanul istoric", Editura Minerva, București, 1978.
4. *George Călinescu,* „Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent", Editura Minerva, București, 1985, p. 572.
5. *Zoe Dumitrescu-Bușulenga,* „Influențe shakespeareene în trilogia dramatică a lui Delavrancea", „Limbă și Literatură", 1962, p. 337-347.
6. *V. Mîndra,* „Clasicism și romantism în dramaturgia românească", Editura Minerva, București, 1973, p. 151.
7. *Cf. Doina Modolea Prunea,* „Prefață" la Delavrancea, „Teatru", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 13.
8. Simbolismul a dezvoltat un teatru liric, de incantație și evaziune în vis, detașat de obiectivele reflectării unei realități în datele ei imediate, prin principalii lui reprezentanți: Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Villiers de L'Isle — Adam, W. B. Yeats. După 1900 piesele neosimboliste ale lui Paul Claudel se apropie prin formă și prin problematica religioasă de misterele medievale. La noi simbolismul a dezvoltat, în special, feeria, prin Ștefan Petică, Mircea Demetriad, Dimitrie Anghel și Șt. O. Iosif.
9. *I. L. Caragiale,* „Opere, IV", „Publicistică", ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de S. Iosifescu, Editura pentru Literatură, 1965, p. 462.
10. *Barbu Delavrancea,* „Opere", VIII. Discursuri parlamentare", ediție îngrijită de Emilia Șt. Milicescu, Editura Minerva, București, 1971, p. 42.

MEȘTERUL MANOLE

Lucian Blaga

Lucrări dramatice inspirate de balada despre meșterul creator.

Balada despre meșterul creator a constituit pentru literatura noastră un continuu prilej de meditație, tulburătoare expresie a destinului cultural al omului și a puterii sale de jertfă. Obsesie firească, alimentînd scrieri diverse, de toate genurile, poezie, proză, dramaturgie, a devenit unul din acele mituri definitorii pentru o întreagă colectivitate, cum afirma dramatic Ana Blandiana, „Blestem / În zidul de litere-al căruia / E închis un popor /", „Meșter mare/

Întrecîndu-i pe ceilalți / Nu prin știința, / Ci prin exasperarea de a zidi" ; („Fără nume" în volumul „Arhitectura valurilor", 1989). Numeroasele încercări dramatice pe această temă sînt edificatoare : de la scrierile timide ale secolului al XIX-lea, schematice, urmărite de pitorescul senzațional, mai cunoscută fiind aceea semnată de Carmen Sylva, la perioada interbelică în care apar lucrările lui Blaga, Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Ion Luca ș.a., pînă în perioada contemporană, polemică, lirică și demitizantă în același timp, notabile fiind realizările lui Marin Sorescu și Horia Lovinescu.

„Meșterul Manole" — o tragedie a destinului creatorului.

Piesa lui Blaga, „Meșterul Manole", dramă în cinci acte, tipărită la Sibiu în 1927, reprezentată prima dată la Teatrul Național din București în 6 aprilie 1929, reprezintă punctul de vîrf al acestei repetate întoarceri la creația populară. O tragedie a destinului în spiritul teatrului antic, este o capodoperă pe de o parte prin exploatarea latențelor dramatice ale baladei, cu o intuiție și o siguranță comparabile cu ale lui Caragiale, în alt registru însă, iar pe de altă parte prin încărcarea semnificațiilor acesteia cu tot ceea ce subiectivitatea blagiană are esențial. Interesul pentru condiția creatoare a omului, constant în toată opera sa, evident în scrierile de filozofie a culturii, se referă în special la raportul dintre creație și absolut. Cultura se naște, în gîndirea lui Blaga, dintr-o limită, limita pe care Marele Anonim, expresia absolutului, o impune spiritului, în năzuința sa de a cunoaște. Ultimul va încerca să depășească limita prin creație, o iluzie clădită pe „cenușa marilor îndoieli" [1] sau, în cel mai bun caz o aproximare a unui adevăr ce nu se lasă descoperit. Blaga pune în locul unei transcendențe absurde plăsmuirea umană. Nevoia de sens, de adevăr devine nevoie de frumusețe. În ce măsură este depășit scepticismul dramatic inițial, acela al conștiinței că e o iluzie sau o aproximare, ce rol și ce soartă are omul în acest dialog cu absolutul, în ultimă instanță, în

Scanned with OKEN Scanner

ce măsură creația este o cale de mîntuire constituie tema capodoperei tragice a lui Blaga.

Structura dramei este determinată de dilema meșterului : conflictul dintre refuzul de a ucide și patima de a construi.

Ca în vechile tragedii, piesa ne spune o poveste cunoscută, nu atît subiectul interesează, nu povestea incită și încîntă, cît adevărul ei niciodată spus și înțeles îndeajuns. Plăcerea și abilitatea de a construi o intrigă trec în plan secund. Elementele de surpriză, înnodarea cu perspicacitate a firelor dramei și creșterea gradată și susținută în intensitate, momentul de vîrf al acesteia și deznodămîntul unei intrigi bine conduse lasă locul unui tempo ritualic, tensiunii dialogului, prezent de la început la cota ei maximă. Dramatismul conștiinței confruntate cu fatalitatea creației duce la una din cele mai pure tragedii ale interiorității. „Structura dramei nu urmează firul epic al baladei și nici nu-și caută alte resurse narative. Din prima scenă este fixată dilema dureroasă a meșterului pus să aleagă între chemare și jertfă (...). Actele următoare nu fac decît să consemneze aceleași date fundamentale în patru momente succesive : luarea deciziei (actului II), înfăptuirea jertfei (actul III), desăvîrșirea jertfei (actul IV)“ [2].

În ciuda absenței unei creșteri evidente în intensitate de la un act la altul (altfel actele centrale II, III și IV, comparate cu celelalte, sînt mai tensionate), ritmul nu este deloc monoton. Există totuși o gradare a desfășurării coflictuale, simetrică în patru acte din cinci, ultimul nemaifiind decît expresia lirică a disperării. Conflictul dintre patima de a construi și refuzul de a ucide, precizat și reluat în scenele 1 și 2 ale fiecăruia, atinge tensiunea maximă în scena a treia sau a patra (actul IV). Această revenire a conflictului în termeni neschimbați în esența lui constituie veritabila structură a dramei, pentru care subiectul preluat cu unele modificări din baladă reprezintă doar un suport.

Structura dramei.

Necesitatea jertfei este afirmată din prima scenă de Bogumil cu o detașare ce pare crudă pe lîngă

Scanned with OKEN Scanner

Necesitatea jertfei. ↓ scena 1, act. I.

zbuciumul lui Manole. Pentru călugăr, încercarea disperată a meșterului de a înțelege de ce de șapte ani se surpă zidurile pe care le înalță, de a discerne binele de rău, de „a măsura" este vană și păcătoasă în sens biblic, omul trebuie să se supună fatalității unui scop care-i depășește înțelegerea : „Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sunt frați ? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare, că nu știi cînd e unul și cînd e celălalt ?".

Deși numele personajului trimite evident la erezia bogomilică [3], ideile lui nu numai că nu au caracterul maniheic (Dumnezeu-binele ; Satana-răul) al doctrinei respective, dar afirmația de mai sus o infirmă chiar prin principiul coincidenței contrariilor. Bogumil este una din nenumăratele ipostaze ale interesului lui Blaga pentru antinomie. În economia piesei, el are rolul de a preciza termenii cu neputință de despărțit între care se va consuma existența meșterului. El va mai apărea în penultima scenă, cînd, înainte de moarte, Manole îi cere binecuvîntarea.

Această primă scenă dezvăluie aproape toate datele conflictului : necesitatea creației, a jertfei, drama triplă a lui Manole : de creație, de cunoaștere și morală. Un singur lucru anunțat fără detalii, va fi lămurit de următoarele două scene : ce înseamnă, „jertfa cea mare" de care vorbește Bogumil. Așa cum se desfășoară discuția dintre călugăr și meșter s-ar părea că e vorba de o viață omenească, dar Manole refuză propunerea lui Găman, personaj expresionist [4] de a fi zidit în trupul bisericii. La temelia ei trebuie zidit altceva decît viața simplă, familiarizată cu neantul și cu puterile de dincolo a bătrînului Găman. În scena a treia confruntarea Manole-Mira lasă să se întrevadă în spatele unui fermecător dialog al iubirii, germenii morții, ai dramei. Jocul simbolic al personajului feminin întîlnește gîndul interiorizat acum al lui Manole. Atitudinea ei exprimă ideea că inocența nu se rezumă la absența percepe-

Cuplul Manole — Mira. ↓ Sugestia lirică a dialogului iubire — moarte (scena III, act. I)

Scanned with OKEN Scanner

rii răului, ci este forța care îi opune seninătate și blîndețe : „Seninătate vreau, nestăpîniților, că toți sunteți înnorați și prăpăstioși. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu cutremur. Țara îngrijorare. Vreau să sfîrșească odată povestea aceasta de spaimă și tristă nebunie !“ „Cum ar putea să stea (biserica n.m.) dacă nimeni nu lucrează rîzînd la ea ?“ îi spune meșterului creînd astfel posibilitatea unei noi înțelegeri a conflictului piesei (ca orice operă de valoare drama este inepuizabilă sub raportul semnificațiilor). Răul cu urmări dezastruoase pentru încercarea meșterilor aparține încrîncenării bărbatului chinuit de îndoială, lipsei lui de încredere în bine, nesiguranței și tristeții, unui fond sufletesc tulbure, care antrenează simpatetic un univers înconjurător pe măsură. Credința Mirei nu e departe în punctul inițial de aceea a lui Găman : ea presupune o comunicare directă și totală cu existența, starea primitivă în care omul se confundă cu natura. Dar dacă ultimul va rămîne la acest stadiu, ea va evolua în direcția unei sublimări dezvăluită în întregime de scena a treia a actului III, sublimare care va lămuri și înțelesul expresiei „jertfa cea mare“. Deocamdată această primă confruntare Manole-Mira sfîrșește, după jocul personajului feminin „de-a dispariția“ și „de-a biserica“ cu răspunsul obosit, aproape de disperare al meșterului : „Ce gust de sînge și somn !“.

Ultima scenă a actului are aspect concluziv : hotărîrea meșterului e luată, nu mai există drum de întoarcere, dorința de renunțare a zidarilor nu poate fi reală. Așa cum se desfășoară dialogul în acest prim act, accentul cade pe încercarea de a găsi o justificare morală jertfei necesare, nu pe disperarea de a nu putea ridica mănăstirea. Într-o exprimare directă (Bogumil, Găman) sau simbolică (Mira), nici unul nu pune la îndoială eficiența acestei jertfe și lucrul pare ciudat ; mai ales în cazul lui Manole, spirit interogativ prin excelență. Obiceiul arhaic al

Scanned with OKEN Scanner

sacrificării unei ființe la temelia unei clădiri a devenit, prin tradiție, expresia unui adevăr care nu mai are nevoie de verificare, dar care din punct de vedere moral este pentru Manole o dilemă. La sfîrșitul actului, fără să se fi găsit justificarea căutată, în fond o eliberare de păcat, o împlinire a harului în puritate, personajul își asumă implacabilitatea morală (ca în tragedia greacă protagonistul este sfîșiat între două valori deopotrivă de îndreptățite : viața și creația, iar ieșirea din conflict nu o aduce decît moartea). Cu alte cuvinte se lasă în voia patimei de a construi — actul II deplasînd interesul pe chinul creației —, nu fără a-și purta în continuare crucea necruțătorului rău de care harul nu poate fi despărțit.

Caracterul fatal al creației. (actul II)

Primele două scene, prin atitudinea zidarilor care vorbesc despre „Meșterul Nenoroc“ și despre semne prevestitoare ale răului și prin aceea arogantă și neîncrezătoare a Solului trimis de voievod, pregătesc izbucnirea lui Manole din scena a treia, ultima a actului, izbucnire ce afirmă fatalitatea creației, forța ei pustiitoare : „Mărturisire auziți din parte-mi c-am început să clădesc fiindcă nu am putut altfel.“ Din ambele perspective Manole este privit ca marcat de soartă, fie prin nenoroc, în fond numele popular al fatalității, fie prin condiția de bufon, de instrument al puterii. Numai prima linie, asociată în viziunea zidarilor cu imaginea unei lumi ieșite din țîțîni, pradă „Anticristului“, este dezvoltată de piesă. Existența creatorului sub semnul fatalității, amintind de concepția eminesciană despre geniu, își găsește expresia teoretică într-o lucrare a lui Blaga din aceeași perioadă, în eseul despre opera și personalitatea lui Goethe, intitulat „Daimonion“ (publicat în revistă în 1924 și în volum în 1930). Conceptul discutat, demonicul, reprezintă „puterea ocultă, capricioasă a creației, a aventurei și a faptei“ și presupune „instinct creator, putere fascinantă de în-

Scanned with OKEN Scanner

riurile, intuiție divinitorie, ritm vehement de viață." Forță irațională, prezent în natură, animale, oameni, geniul reprezintă însă esențiala lui formă de manifestare și totodată îi conferă acestei energii inițial destructive un sens pozitiv, binefăcător, prin creație.

„Jertfa cea mare" — o existență a cărei esențială manifestare este iubirea.

În această a treia scenă, scena jurămîntului zidarilor, îndoiala tovarășilor lui Manole (exprimată violent de Al. Șaselea), doritori să scape de „cercul de vrajă", îl determină pe acesta să le mărturisească imposibilitatea de a rezista forței de care sînt cuprinși și să le vorbească despre necesitatea „jertfei celei mari" : „soție care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată". În toate variantele cunoscute ale baladei, femeia jertfită este fie mamă, fie însărcinată. Cu o intuiție nedezmințită, dramaturgul se îndepărtează de un episod cu posibile efecte melodramatice pentru a atinge ceea ce Mircea Eliade numea „izvoarele irație nale ale creației populare" [5], tradiția care cere pentru durabilitatea unei înfăptuiri un transfer de viață cu disponibilitățile neconsumate. Femeia trebuie să treacă în corpul bisericii păstrînd neatins ceea ce condiția ei are esențial : darul rodirii.

Egala îndreptățire cu care cei doi termeni ai conflictului angajează personajul principal transpare din simetria construcției dramatice : accentul cade pe ideea jertfei în actul I și II și, respectiv, pe ideea creației în actele II și IV. După ce în primele două scene ale actului III, Manole este din nou confruntat, dar de această dată cu o înverșunare și o agresivitate sporite, cu neîncrederea zidarilor, în momentul în care este acuzat de viclenie și de trădarea jurămîntului apare Mira. În plină tensiune, ivirea ei și replica prin care intră în scenă au patetismul loviturii de teatru : „Bună dimineața, nouă ucigași. Și cu Manole zece"... Dramatică este incredibila ciocnire a inocenței cu răul care, în pofida ei, există. Mira pronunță șăgalnic cuvinte cărora contextul le spulberă intenția de glumă, ironizează în-

Scanned with OKEN Scanner

tr-o lume în care se va ucide. Mira pune în dragostea de viață și în bucuria de a trăi printre oameni aceeași profunzime pe care Manole o pune în patima creației. Cu deosebire că dragostea ei nu mai are nevoie de nici un temei moral, ea însăși este acest temei. Ea știe de la Bogumil că meșterii vor să pună la temelia bisericii o viață de om și a venit să-i împiedice. Într-un limbaj la granița dintre aluzia simbolică și delir, Manole va dezvălui în sfîrșit ce înseamnă „jertfa cea mare" : o viață întrecînd viața prin iubire, forma desăvîrșită a spiritului. „Te potrivești în ceruri"... îi spune Manole, Mirei. Scena este un model pentru felul în care la Blaga marea poezie se împletește cu tensiunea dramatică. Motivele lirice cum ar fi acela al vaierului din zid, al jocului de-a viața, al jocului de-a moartea punctează antiteza dintre puritatea Mirei, încrederea ei în viață ca valoare supremă și sălbăticia bărbaților, chinuiți de patima care-i obligă la păcătuire.

Moment tensional de vîrf : ultima scenă a actului IV — jertfa și prima scenă a actului IV — — creația.

Tensiunea ajunsă la momentul ei maxim în ultima scenă a actului III, se păstrează la același nivel sufocant în prima scenă a actului IV. Ritmul delirant al construirii, realizat expresiv prin replica scurtă, sacadată, cu rimă interioară are concomitent, o coloratură eroică și agonică. Vehemența cu care zidarii purced la înfăptuirea operei amintește de caracterul destinului demonic, de arderea lui scurtă și intensă, de trăirea convulsionată îndreptîndu-se grăbit spre împlinire și spre moarte. Dar ceea ce în cazul demonicului înseamnă o atracție irațională a neantului, se încarcă în piesă cu tragismul imposibilității de a renunța la una din coordonantele esențiale ale omului : creația sau iubirea. În umbra minunii ce se înalță persistă durerea lui Manole și izbucnește cu forță în scena a patra cînd, chinuit de vaierul din zid, întreabă cine a pus ultima cărămidă la zidirea Mirei. Întrebare inutilă, menită să-i adîncească suferința, să sublinieze abandonul

Scanned with OKEN Scanner

cu care s-a lăsat în voia patimii, pentru că nu putea fi decît el acela care a pus-o. După această zvîcnire de revoltă, piesa se întoarce în aceeași scenă la ritmul zidirii ca la un /memento al depășirii calvarului într-o solidaritate a întemeierii. Dar momentul de respirație este scurt. Cu aceeași furie cu care îndeamnă la lucru, plesnind din bici, Manole izbește zidul, dorind să-și elibereze soția. E o ultimă zvîcnire a unei energii care acum, sfîrșită, acceptă inevitabilul.

Actul V — deznodămîntul — tonalitate lirică.

În ultimul act, în partitura personajului principal încleștarea de pînă acum lasă loc expresiei lirice a durerii, de frumusețea psalmilor biblici :

«În pămînt mi-am pus capul și-am zis : „Doamne, dacă a fost pedeapsă, de ce a fost ? Pentru a ști răul și binele n-am furat rodii oprite. N-am batjocorit îndemnînd la desfrîu îngerii trimiși la Gomora. N-am voit să clădesc turn din creștetul căruia să rîd de poporul tău. Doamne, am simțit adîncimile tale apropiindu-se de gura mea și-apoi din nou depărtîndu-se. Numai slăvirea ta am vrut-o, și totuși m-ai încercat cu toate stihiile. Dacă pedeapsă n-a fost, ce-a fost ?“»

Figura lui Manole între mit și tragedie : a) spațiu simbolic al Genezei.

Manole este într-o oarecare măsură prototipul creatorului mitic. Cadrul în care se desfășoară dilema lui, un haos cu semne ale vieții și ale morții ce-și împrumută chipul, pare bîntuit de convulsiile genezei. Apele rîului se umflă și poartă cu ele sicrie și lumînări aprinse, copiii nu mai cresc, femeile nu mai alăptează, pietrele de la temelia bisericii sînt azvîrlite în văzduh de roți de foc etc. Spațiul pare o gură a iadului, un teritoriu atins de aripa extincției și a sterilității, dar și o explozie de energie, de energie însă în dezordine, distructivă. Nimic nu este accidental în acest cadru. Natura a devenit marcă pentru un destin, nedefinit la început, plutind în atmosferă.

Demonicul nu aparține numai omului. Ca putere magică, irezistibilă, deseori primejdioasă, el este străin și ostil personajului principal, dar, în sine, nu

Scanned with OKEN Scanner

are nimic tragic. Tragedia se naște odată cu confruntarea dintre această energie anarhică și conștiința care încearcă s-o capteze într-un sens. Vacarmului amenințător, confuziei de voci din deschiderea piesei îi corespunde, după consumarea dramei, tăcerea totală, pustiirea,. cum se exprimă unul dintre zidari, dominată de edificiul care nu mai păstrează nici o urmă din impuritatea zbuciumului ce l-a precedat.

În afara destinului eroului piesa opune acestei imagini inițiale o întreagă rețea de simboluri și aluzii, elemente ce prefigurează armonia finală, toate trimițînd la imaginea clădirii visate : biserica în miniatură de pe masa de lucru a meșterului, jocul Mirei, umbra care cade în mijlocul meșterilor în scena jurămîntului, făptura Mirei prilej de analogii cu corpul arhitectonic al viitoarei construcții.

b) „timp mitic românesc."

Implicațiile spațiului dramatic blagian antrenează de la sine și o configurare specifică a timpului. „Timpul mitic românesc", cum menționează autorul, mărturisește direct și simbolic (încercările durează de șapte ani — o aluzie la cele șapte zile ale Genezei) regăsirea mentalității arhaice după care orice creație are loc sau cel puțin este în contact cu originile. Interesant este modul cum această ancorare la începuturi derivă din structura ceremonială a dramei, cum timpul nu mai e receptat decît ca ritm și așteptare, pierzîndu-și caracteristicile comune în contact cu trăirea devorantă, demonică a creației. Manole îi promite Solului trimis de voievod că biserica se va înălța în curînd, dar ultimul știe că unitățile de măsură ale meșterului sînt altele. «Ce înseamnă acest „în curînd ?" Vorbim în graiuri foarte felurite. Hristos a spus că în curînd va veni să judece lumea. O mie de ani și alte cîteva sute au trecut, și încă n-a venit. Fiindcă în ceruri „în curînd" înseamnă mult de tot.»

Manole este un erou mitic numai în măsura în care prin fiecare destin creator se repetă actul inițial, cel de la origini. Condiția mitică nu implică

Scanned with OKEN Scanner

c) conștiința problematizantă ↓ dramă morală

însă conștiința problematizantă, îndoiala și toată drama morală pe care o trăiește personajul. Prin această latură Manole iese din mit și intră în tragedie. Comentînd etimologiile Atrizilor din dialogul platonician „Cratylos", Constantin Noica sublinia unul dintre cele mai tulburătoare gînduri ale filozofiei grecești, acela că la temelia oricărei întemeieri stă o înjustiție. Binele căutat de Manole absoarbe în structura lui un rău cu care conștiința su se împacă nici în ceasul ultim al minunii înfăptuite. Trufașă, ea mai mult decît creatorul, opera pare o stranie ctitorie, ivită de aiurea, prin mîinile meșterilor, simple instrumente ale unei puteri impenetrabile. Pustiirea finală, interpretată pînă la a deveni un loc comun, ca o trecere a ființei creatorului în corpul operei, păstrează tensiunea inițială a imposibilității de opțiune între viață-iubire și creație.

Figura Mirei.

Ca în dramele expresioniste totul se învîrte în jurul unui personaj-pivot, celelalte personaje, neindividualizate, putînd fi considerate proiecții ale conștiinței acestuia. Face excepție totuși Mira, silueta ei este conturată cu rafinament poetic (femeia „cu cîrpă galbenă", imaginea picioarelor desculțe, jocurile care ispitesc moartea și nu în ultimul rînd, numele cu multiple rezonanțe, de la candoare, sfințenie, la ideea de Mora, de soartă [6]). Puține personaje în istoria dramaturgiei și a literaturii, în genere, din categoria celor pur pozitive, au atîta pregnanță și viabilitate artistică și scenică. Secretul reușitei rezidă și în faptul că Blaga a alăturat naturii ei solare componența tragică. În scena a doua a actului IV, grupuri de femei vin în pelerinaj la mănăstire atrase de o primejdie necunoscută, comentează zidarii, iar în spaima lor „se cred miresele morții". Moartea Mirei consfințește o identitate în perfecțiune cu opera, identitate pe care Manole o constată treptat, cu tulburare. (Într-o variantă, din Teleorman, a baladei, paralela ne trimite cu gîndul la un cunoscut motiv biblic : „Sfînta mănăstire / Te cere pe tine / Chip și-asemănare / Fără de hotare") Mira are de la natură,

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce Manole va cîștiga chinuit în spirit. Și niciodată cu garanția deplină că nu e decît o plăsmuire, o iluzie clădită pe „cenușa marilor îndoieli."

1. *Pompiliu Constantinescu*, „Scrieri" ; vol. I, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 281.
1. *V. Mîndra*, „Incursiuni în istoria dramaturgiei române" ; Editura Minerva 1971, p. 174.
3. Doctrină religioasă, cu originea în Asia Mică, elaborată de călugărul bulgar Ieremia Bogumil în secolul al X-lea. În această concepție omul apare ca o creație a două principii antagoniste : Dumnezeu-binele, care i-a dat sufletul și Satana-răul, care i-a plămădit trupul.
4. Expresionismul este un curent literar dezvoltat între 1910—1930, în special în Germania, caracterizat prin tendința vizionară, prin cultul trăirii lăuntrice, al vitalismului, iar în plan formal prin preferința pentru stilizare și grotesc. Cei mai cunoscuți reprezentanți în teatru sînt : W. Hasenclever, Fritz von Unruh, Ernst Barlach, R. Sorge, Ernest Toller, G. Kaiser.
5. *Mircea Eliade*, „Teme folclorice și creație artistică", în „Insula lui Euthanasius", Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943.
6. *Mircea Zaciu*, „Viaticum", Editura „Cartea Românească", București, 1983, p. 140.

A TREIA ȚEAPĂ

Marin Sorescu

Dramaturgia istorică modernă

Dramaturgia istorică din vremea noastră, prin operele ei viabile, se desprinde net de linia romantică a genului ilustrată de Hasdeu, Alecsandri, Davila și Delavrancea, prin refuzul reconstituirii, al oratoriei, al vizionarismului cu inflexiuni profetice. Piese cum sînt „Petru Rareș" sau „Locțiitorul" (1967) de Horia Lovinescu, „Croitorii cei mari din Valahia" (1968) de Al. Popescu, „Pragul de taină sau Descăpățînarea" (1977) de Al. Sever, „Răceala" (1976) și „A treia țeapă" de Marin Sorescu problematizează istoria, încearcă să surprindă într-un registru parabolic și parodic dialectica puterii și a sevituții, individul între adevărul său fragil și acela implacabil al mecanismului social în care este prins, relația adevăr-mistificare și spicificul unei anume deveniri, aceea a poporului român.

Scanned with OKEN Scanner

„A treia țeapă“ a fost publicată parțial în revista ieșeană „Cronica“, primul act în 1971, iar șapte ani mai tîrziu, al doilea act în „România literară“. În 1978 studenții Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București au pus-o în scenă într-un spectacol fragmentar a cărui regie a fost semnată de Ion Caramitru. În anul următor piesa este reprezentată într-un spectacol complet la Cluj-Napoca și apare integral în numărul 12 al revistei „Teatrul“. Cunoaște apoi alte reprezentații și mai multe apariții în volum (prima în 1980 în „Teatru“, alături de „Răceala“).

Inspirație istorică și spirit polemic.

Inspirată din secolul al XVI-lea, eroul fiind Vlad Țepeș, „tragedia populară în cinci acte“, prezintă evenimente și personaje regăsibile, în parte, în cronici, anecdote săsești, maghiare, române, legate de figura intrată în folclor european a lui Dracula. Tradiția istorică și legendară este un punct de plecare pentru un spirit nonconformist, deopotrivă liric și ironic, interogativ prin excelență cum este Marin Sorescu. Latura polemică a piesei transpare de la început prin subtitlul „Dimineața, la prînz și seara“ și prin calificativul „tragedie populară“ : Subtitlul pare o aluzie la celebra unitate de timp clasică, cele 24 de ore devenind în piesa lui Sorescu un răstimp de 12 ani, iar calificativul, pe lîngă faptul că se referă la destinul unei colectivități, este și o negare ironică a caracterului nobil, elitist al speciei, impus tot de clasicism.

Conflict de ordin politic : Țepeș confruntat cu dușmanul din afară“ și „dușmanul dinăuntru“.

Eroismul și noblețea nu dispar în dramaturgia contemporană, dar intră într-un permanent dialog cu sentimentul derizoriului și al neputinței omenești. Adagiul cronicarului „nu sînt vremile subt cîrma omului, ci bietul om subt vremi“, urmărește ca o umbră traiectoria existențială a protagonistului. Răul cu care luptă, „dușmanul din afară“ și „dușmanul dinăuntru“, expresii ironice prin actualitatea lor, este deci dublu : pe de o parte sălbăticia, delăsarea, pofta, de putere, intrigile în lanț care îl înconjoară și pe de altă parte amenințarea otomană sugerată prin proiecția malefică a lui Mahomed, personaj absent.

Scanned with OKEN Scanner

dar stăpînind gîndurile personajelor. Dacă venirea turcilor mereu iminentă, rămîne fantomatică pînă la urmă, „dușmanul dinăuntru" are o prezență sufocantă :

„Țepeș : (...) Adică voiam să spun că mi-e greață... Astăzi am umblat toată ziua, pe jos, îmbrăcat ca un negustor...

Papuc : Cine să vă mai cunoască ? Noroc că n-ați pățit nimic...

Țepeș : Sînt plin de zgîrieturi... Unghiile celor care-ntindeau mîna după pomană... Aruncam cîte-un gologan în sus... și tot tîrgul se-mbulzea să-l prindă... Toți vor degeaba, nimeni n-are chef să muncească cinstit... De unde atîția milogi ?

Papuc : Molimele... Încăierările...

Țepeș : Pînă la urmă mi-au furat punga...

Papuc (rîde) : Ia te uită dibăcie.

Țepeș : (...) Hoituri de cîini pe marginea șanțului și nimănui nu-i dă prin gînd să le îngroape... Copii buboși, punîndu-și țărînă în cap și încăierîndu-se cu mițele pe oase.

Papuc : Vremuri grele...

Țepeș : Cine face vremurile ?

Papuc : Noi le facem, dar... așa am găsit țara... Eu cred că nu se mai poate îndrepta nimic..."

Conflict psihologic : Țepeș între spiritul justițiar și cruzime.

Vlad Țepeș opune acestei lumi de o debilitate morală coșmarescă un spirit justițiar, disperat, împins spre un absolut inuman în care dreptatea se însoțește cu cruzimea. Piesa se deschide prin imaginea fabuloasă a Românului și Turcului trași în țeapă, comentînd evenimentele de la înălțimea tragi-comică a unei morți ce întîrzie să apară. Senzația de permanență în moarte — imaginea se păstrează de-a lungul piesei pînă în final, chiar dacă indivizii se schimbă — subliniază dimensiunile coșmarului. Între ei Țepeș pune să se împlînte „a treia țeapă", „pentru fiecare", cum le spune protagonistul celor doi, imaginea teribilă a suspiciunii generale, un memento al ideii de culpă oricînd posibilă. Motivată de rațiuni politice — necesitatea de a disciplina un popor pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru a face față agresiunii unui imperiu — cruzimea îl izolează pe Țepeș într-o singurătate dramatică. Personajul are obiceiul să mănînce în preajma celor trași în țeapă, iar chinul lor îi sporește pofta de mîncare. Pedepsește crunt o soție necredincioasă tăindu-i sînii, adună o mulțime de cerșetori într-o biserică și după ce-i ospătează din belșug, închide ieșirile și dă foc lăcașului, unul dintre slujitori, Țenea, îi prezintă periodic o listă cu pretendenții la tron, iar pe Dan, unul dintre pretendenți, îl îngroapă de viu. În penultimul act („Seara") Țepeș vînează șobolani în temnița de la Buda pentru a nu pierde exercițiul cruzimii și-l ucide pe Papuc, cel mai apropiat slujitor, într-un paroxism al suspiciunii care, declanșată ca măsură de prevedere, devine incontrolabilă. „(...) principala miză artistică a piesei", afirma Ov. S. Crohmălniceanu, „este de a-l înfățișa pe Țepeș, așa cum istoria fără nici o milă pentru autentica lui natură, i-a impus mereu să se arate, dar să ne facă perceptibil și nouă jocul acesta dureros. Sîntem invitați să urmărim o dramă a ambiguității cruzimii, exercitată la nivelul autorității monarhice absolute și justificate prin rațiuni superioare de stat." [1]

de domn. Condiția

Accentele neobișnuite ale acestui comportament aparțin numai aparent patologicului. Figura lui Țepeș rămîne de o mare demnitate, iar plăcerea cu care își chinuie victimele pare exersarea cu bună știință a unui rol incomod, dar de o necesitate strigentă. În actele II și IV (subintitulate „Seara"), mai puțin dinamice decît celelalte numite „Dimineața" (I și V) și „La prînz" (III), epicul lăsînd locul mai mult dezbaterii meditative, conștiința acestui destin necruțător, grăbit, în „criză de vreme", se desprinde din dialogurile Țepeș-Pictor, Țepeș-Domnica, Pictor-Domnica și Țepeș-Papuc. Pe lîngă povara condiției sale de domn, Țepeș trăiește și drama celui mutilat sufletește în numele unei idei mai importante decît existența individuală : „Pentru mine, mila și iertarea sînt ca niște bucate rîvnite, din care nu am dreptul să mă ospătez..." (actul IV, scena III).

Scanned with OKEN Scanner

„Tragedia populară"
↓
sugestia fatalității unui destin colectiv.

Fiorul tragic al piesei se datorează însă în primul rînd, întoarcerii repetate la imaginea unui neam sortit să ia veșnic viața de la capăt într-o deznădăjduită încercare de a dura la răscruce de intemperii, purtat dintr-un război în altul. Pictorul italian, fascinat de personalitatea lui Țepeș căruia îi face portretul, rezumă într-un fragment liric de o tristețe aproape fără speranță această stare de lucruri comparînd-o cu civilizația veche și așezată a Romei: (...) „Nimic nu durează. Se vîntură lucrurile ca frunzele în toamnă.. Dacă rezistă le dărîmă vecinii, dacă nici vecinii le calcă hoții. Eu așa ceva n-am mai pomenit. În primele luni am încercat să fac niște însemnări, după aceea am renunțat... O înșiruire de 5—6 nenorociri care se repetă... Respect eroismul prințului vostru care face o figură de profet în pustiu. Într-o atmosferă de apocalips el încearcă să se țină pe cal și să facă ordine; să dea oamenilor cît de cît încredere în ei și în viitorul lor..." (actul II, scena I din tabloul 5).

Figura lui Minică este semnificativă pentru tonul tragi-comic al dramei.

Călător prin timp în căutarea unui „pustiu de bine", „vizionarul" Minică, trimis de nevastă să se convingă dacă aducerea pe lume a unui copil poate să mai aibă un rost, este expresia comică a unei experiențe colective dramatice. Omorît de toți domnii cărora li s-a plîns de vitregia vremurilor, Țepeș îl iartă în numele unei speranțe neistovite, iar imaginea chiotului de bucurie izbucnit la întîlnirea cu un timp mai blînd, capabil să răsune din viitorul la care va fi ajuns Minică, înapoi către vremea tulbure și chinuită a lui Țepeș, este extrem de expresivă. Credința și sacrificiul prin care un neam și-a păstrat ființa națională în ciuda tuturor disperărilor care i-au adus nu numai „o vocație a rîsului" (Paul Zarifopol), dar și una a sarcasmului, constituie liniile de forță ale piesei istorice românești. Într-un Caiet Program al Teatrului Lucia Sturdza Bulandra, cu ocazia reprezentării dramei „Răceala" Marin Sorescu afirma:

„Ca autor înveți foarte multe lucruri răsfoind cronici și hrisoave, înveți, între altele, că se pot întîm-

Scanned with OKEN Scanner

pla nedreptăți. În primele veacuri ale erei noastre au dispărut din Europa mai multe popoare înghițite de altele și abia le-a rămas numele, ca țipătul aburind zarea, al celor supți de mlaștină. Așa stînd lucrurile, putem aprecia cu o zvîcnire de suflet mai puternică, îndîrjirea, îndreptățirea și uitatea de sine în afara scenei, adică în mulțime, a celor care nu au vrut să se scufunde, au pavat mlaștina cu trupuri. Munca de salahor în istorie se numește, la zile mari, jertfă, iar, în zilele de lucru a-ți face datoria.

(...) Țepeș n-a fost nici nebun, nici vampir, nici rău ostaș și strateg, din moment ce acțiunea lui, deznădăjduită în ochii multora, a salvat nădejdea noastră în bine și dreptate, dîndu-ne într-un moment de răscruce, cuvenita energie și continuitate."

Comicul ↓ ridiculizarea răului.

Imaginea sumbră a unui popor amenințat din afară cu pierderea libertății și dinăuntru de propria-i neformare este contrabalansată de tonul de persiflare permanentă a situațiilor catastrofale, o instinctuală formă de apărare prin detașare. Toată gama comicului, de la simpla situație amuzantă, la anecdotă, burlesc, calambur, umor negru, caricatură și grotesc și mai ales atît de familiarul pentru noi, haz de necaz, este utilizată în dublu scop. Se creează mai întîi o atitudine superioară a spiritului care nu se lasă copleșit de rău, îl minimalizează căutîndu-i latura ridicolă și derizorie. În actul II scena VII, Țepeș simulînd neștiința, se întreabă dacă tronul este uns cu miere de roiesc atîția pretendenți în jurul lui și propune să fie mînjit cu păcură, iar lui să-i fie adus un scăunel. La începutul piesei unul dintre cei trași în țeapă se plînge de dureri reumatice. Un nebun invidiat de voievod îi dă soluții în lupta contra turcilor : «Ar trebui să învățăm toți turcește (...) ca să-i îngînăm. Și cînd Mahomed o zice „vreau să cuceresc Țara Românească" noi să facem : ăăăă ! în turcește. I-am mai încurca așa un an, doi» (actul II, tabloul 2, scena VI). Minică își poartă de-a lungul veacurilor instrumentele cu care va fi omorît pentru că nu suportă decît un singur fel de moarte, acela prin tăierea capului.

Scanned with OKEN Scanner

Comicul → univers carnavalesc. Motivul lumii pe dos.

În același timp, comicul variat este un mod de manifestare a unui univers carnavalesc, pitoresc și gălăgios, exuberant, dar pîndit de precaritate. Motivul lumii pe dos domină jocul măștilor, iar adevărul se rătăcește în plasa de păianjen a iluziei. Țepeș nu își pierde domnia din cauza lui Mahomed, ci printr-un murdar joc de culise ; astfel celui care părea principalul dușman al lui și-al poporului său i se substituie un adversar mai puternic, jocul de interese politice, „conjunctura“ (altă expresie ironică a protagonistului și a lui Minică). Românul și Turcul care ar trebui să fie dovezi ale spiritului justițiar al domnitorului, sînt trași în țeapă dintr-o „eroare judiciară“. În actul III („La prînz“) solii sultanului sînt invitați să-și ia tributul de ostateci : ciungii, orbii, ologii, leproșii, oglinda antitetică a ceea ce ar fi trebuit să fie ceata de tineri meniți înstrăinării de neam. Nici conștiința lucidă a personajului principal nu scapă de acest joc pe muchie de cuțit între adevăr și mistificare. Țepeș din actul IV este caricatura domnului ce-și făcuse un nume de spaimă, iar imaginea celulei cu ferestrele — găuri de șobolani, cu șanțul plin de apă în care se înecă animalele hăituite cu osîrdie, pare replica grotescă a unui veritabil cîmp de luptă. Pentru o clipă istoria nu mai are nimic eroic, cade în zona derizoriului și piesa se apropie de teatrul absurdului. [2]

Burlescul și umorul negru.

Situații burlești (de un comic exagerat, cu accente triviale), ca aceea a pedepsirii nevestei necredincioase sau a discuției dintre Țenea și Dan (actul II) subliniază ideea de lume ieșită din făgașul normalității, de dezlănțuire dincolo de convenții și limite. Umorul negru este emblematic pentru acest tip de comic, expresie clovnarească a unui tragism de substanță : Un fragment din primul act este edificator : «Turcul : Era la noi... adică acolo la ei... în Turcia, unul care-a-nceput de mic copil să-și taie cîte o bucățică din el. Zicea : „Ia să mai suferim noi nițel astăzi.» Și hîrșc ! De fapt, lui îi era teamă de moarte... voia să se obișnuiască încet-încet cu durerea... ca, atunci, în momentul ăla... greul faptului... înțelegi...

Scanned with OKEN Scanner

Românul : Pricep... nu era prost, în vremurile astea...
Turcul : Ba era. Ajunsese aproape de gît... și nu știu cine l-a pîrît c-ar fi zis ceva... naiba știe... el se cam văieta... (...)
Turcu : Cînd au venit să-i taie capu' i l-au tăiat cam pe-ndelete și el răcnea ca din gură de șarpe. Spunea că ce tăiase el o viață-ntreagă era un nimic. Niciodată nu l-a durut mai tare... degeaba s-a antrenat.
Românul : „Domnule : moartea e moarte..."

Carnavalului îi este proprie și comedia limbajului Drama istorică modernă a renunțat la imperativul culorii locale, limba actuală, fără inserțiile greoaie ale arhaismului, fiind mai adecvată caracterului problematizant al pieselor. Marin Sorescu nu se oprește însă la limba vorbită, el creează „un limbaj cărturăresc-țărănesc în care infuzia comicului și poeticului dă construcții surprinzătoare..."[3] Expresia bogată adună într-un aliaj insolit limbajul popular cu inflexiuni oltenești, argoul, neologismul cu trimitere la actualitatea politică și socială imediată și metafora" („M-a ajuns o săgeată turcească. Și aproape imediat una de-a noastră. Le-am deosebit pe fiecare după venin. *Veninul din a noastră și veninul din afară și-au dat mîna în trupul meu*" s. m.). Personajele, în special Țepeș, au o plăcere deosebită pentru cuvîntul ambiguu, cu două tăișuri, semnificativ pentru cele două laturi ale piesei tragică și comică, lirică și ironică.

Comedia limbajului. „Limbajul cărturăresc-țărănesc".

În latura lui parodică, limbajul discreditează orice emfază : Țepeș îi cere Domnică-i să-i zică „nene", se adresează unuia din cei trași în țeapă cu „băiețică", nevasta necredincioasă, intrigată de starea de lucruri din țară îl apotrofează cu o familiaritate comică : „Nu mai e dreptate în țara Românească, bă, tu ce faci ?" Situații disperate intră în zona comicului prin contrastul dintre actualitatea termenilor și timpul derulării acțiunii : Minică se plînge de „conjunctură", Dan califică o afirmație a lui Țenea drept „frazeologie", Țepeș îl întreabă pe Dragovei, astronomul-șef : „Și Mierluscă ce ți-a raportat dumitale ca șef..."

Moartea lui Țepeș sugerează deopotrivă un calvar și o apoteoză.

Rîsul e o formă de exorcizare a răului, de sfidare a destinului nefericit. În finalul piesei, Vlad Țepeș, rănit de două săgeți, una de la turci, alta de la români, înscenează comedia tragică a propriei judecăți. La tribunalul istoriei principala lui vină este aceea că „a treia țeapă" nu și-a primit jertfa pentru care fusese pregătită, pe Mahomed. Ambiguitatea jocului vinovat-nevinovat îi transformă calvarul în apoteoză („Jur că sînt nevinovat și că totul a fost gîndit spre binele țării. Însă pedeapsa mi-o merit"). Personajul, cățărîndu-se pe țeapă pentru a împlini o ultimă pedeapsă, vorbește despre obiceiul legendar al dacilor care trimiteau soli lui Zamolxe aruncîndu-i în sulițe. Gîndul lui exprimă solidaritatea în sacrificiu prin care s-a păstrat ființa națională și totodată conștiința regăsirii prin moarte a sensului.

---

1. Prefață la „A treia țeapă" în vol. Marin Sorescu, „Ieșirea prin cer", Editura Eminescu, București, 1984, p. 420.

2. Dezvoltat după 1950, prin principalii săi reprezentanți, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov și Harold Pinter, teatrul absurdului privește condiția umană ca supusă singurătății, incomunicării, lipsei de sens, derizoriului și suferinței.

3. Valentin Silvestru, „Ora 19,30", Editura Meridiane, București, 1983, p. 183.

SCRIITORI DESPRE LITERATURĂ

Vasile Alecsandri

INTRODUCERE

Pentru a judeca și a prețui meritul unui autor, trebuie a cunoaște bine timpul, în care el a scris, gradul de cultură a limbii, în care el a fost îndemnat a scrie, și dificultățile de tot soiul, prin care geniul său și-a făcut drum pentru ca să iasă la lumină. Să vedem dar în ce epocă C. Negruzzi a creat pe *Aprodul Purice* și pe *Alexandru Lăpușneanul*, acest cap d'operă de stil energic și de pictură dramatică, în ce epocă el a tradus cu atâta măestrie *baladele*

Scanned with OKEN Scanner

lui V. Hugo și a compus acea colecție de *Păcate ale tinereților*, ce sunt de natură a pune pe C. Negruzzi în pleiada de frunte a literatorilor români.

A sosi pe lume într-o țară liberă și civilizată este o mare favoare a soartei ; a găsi în acea țară o limbă cultă și avută pentru a-și exprima ideile și simțirile, este un avantaj imens pentru acei chemați a culege lauri pe câmpul înflorit al literaturii... Un geniu muzical are facilitatea de a produce efecte admirabile de armonie atunci când el posedă instrumente perfecționate ; un cultivator harnic și priceput are posibilitatea a produce mănoase recolte pe locuri deschise ce au fost nu de mult acoperite cu păduri spinoase ; însă dacă meritele acelui muzic și ale acelui cultivator sunt demne de laudă, nu se cuvine oare cunună de lauri acelui care a inventat și perfecționat instrumentele armoniei, nu se cuvine un respect plin de recunoștință curagiosului pionier care a abătut pădurile sălbatice și a pregătit pământul pentru holdele viitorului ?

Demnul de multă regretare C. Negruzzi a fost unul din acei pionieri literari din România, care a înzestrat patria lui cu producteri atât mai prețioase că ele au fost rodul unui timp contrar dezvoltării spiritului.

Iată un tablou fidel al timpului, în care C. Negruzzi a viețuit, a luptat, a produs. El va părea fabulos în ochii oamenilor tineri din generația actuală, însă mulți sunt încă în viață, care îl vor recunoaște și-l vor declara exact. Acel tablou arată societatea semi-orientală, în care C. Negruzzi s'a găsit rătăcit chiar de la primii pași ai juneții sale, el ce avea o inimă ferbinte și un spirit luminat de razele soarelui occidental. [...]

Așadar, în vîrful scării sociale un Domn cu topuzul în mână și cu legea sub picioare ; pe treptele acelei scări o boierime ghiftuită de privilegiuri, bucurându-se de toate drepturile, până și de ilegalități și scutită de orice îndatorire către țară ; alături cu acea boierime un cler a cărui șefi, veniți de la Fanar și din vi-zuinile muntelui Athos, se desfătau într'o vieață de lux trândavă și scandaloasă ; iar jos, în pulbere, o gloată cu cerbicea plecată sub toate sarcinile ! sus puterea egoistă, jos șerbirea și mizeria fără protecție, și totul mișcându-se într'o atmosferă neguroasă de ignoranță, de superstiții, de pretenții, de lăcomie și de frică."

(Prefață la „Scrierile lui Constantin Negruzzi", 1872. Fragmentele sînt reproduse după C. Negruzzi, „Fragmente istorice", Editura Ancora, București, 1928, ediție îngrijită de Eugen Lovinescu).

Scanned with OKEN Scanner

B. P. HASDEU

RĂPOSATUL POSTELNIC (INTRODUCERE)

[...] Să abordăm acum o altă văzută a scrierei mele. Ea este nu numai istorică, ci încă, și mai cu seamă, tragică, artistică, poetică (poezia poate fi fără versuri, precum și versurile pot fi fără poezie). Schimbați titlul, prefaceți numenile persoanelor, strămutați acțiunea în America sau Africa, modificînd ceva și pasajurile prea locale și totuși efectul dramatic va rămînea neatins, deși se va pierde caracterul național. [...]. Tragedia poate a nu fi istorică, dar ea nu poate a nu fi cosmopolită (= universal valabilă, n.m.), ca orișicare artă.

Sînt prea departe de a alătura producerea mea cu ale lui Sofocle sau Shakespeare, dar pare-mi-se că orișicine are drept de a fi discipolul lor, bun sau rău, imitator sau original. [...]

Din Shakespeare am luat mulțimea și caracteristica varietate a persoanelor dramei, ceea ce lipsește tragediei grece...

Din Sofocle am luat simplitatea intrigei, ce lipsește tragediei moderne, în care evinîmîntul dramatic apare complicat prin mulțimea actelor. [...]

Din Shakespeare am luat contrastul dintre sublim și bufon, dintre plîns și rîs — contrast care ne întîmpină la tot pasul în viața zilnică și care lipsește tragediei antice, posomorîte de la început pînă la sfîrșit.

Din Sofocle am luat *patosul* (...), arta de a trăda prin cuvinte suferințele fizice și morale, mișcările eroice cari vizitează cîteodată momîntîminte inima omului — pare slabă în tragedia modernă.

RĂZVAN ȘI VIDRA (PREFAȚĂ LA EDIȚIA II, 1867)

Această dramă este, sau cel puțin aș fi dorit să fie, o producere literară, psicologică și istorică.

Din punctul de vedere literar, am avut a mă lupta cu dificultatea versificațiunii, sporită astă dată prin o altă dificultate și mai mare, anume aceea de a scri în limba românească din secolul XVI, fără neologisme și fără inversiuni moderne.

În privința psicologică, mă îngreuia varietatea caracterelor ce le introdusei în cadrul dramei mele : caracterul înfocat, generos, eroic și impresionabil al lui Răzvan, caracterul ambițios, imperativ și orgolios al Vidrei ; caracterul avar și laș al lui Zbierea, două carac-

Scanned with OKEN Scanner

tere de țăran românesc personificate în moș Tănase și în Răzașul ; în fine, nu știu dacă am reușit, dar intenția mea a fost de a da fiecărui personaj, chiar și dintre cele mai secundare, cîte o nuanță proprie și obiectivă.

În fine în privința istorică, avem în vedere două preocupațiuni deopotrivă importante : istoria epocii în genere și istoria lui Răzvan în parte".

(Fragmente reproduse după B. P. Hasdeu „Articole și studii literare", ediție de C. Măciucă, Editura pentru literatură, 1961).

Mihai Eminescu

„Dacă în «Epigonii» veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșanu și Eliade, acelea nu sînt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută cu care lucrau ei. Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, sîntem treji de suflarea secolului și de aceea avem atîta cauză de a ne descuraja. Nimic — decît culmile strălucite, nimic — decît conștiința sigură că nu le vom ajunge niciodată. Și să nu fim sceptici? Atîta lucru, cele mai multe puteri sfărîmîndu-se în van în lupte sterile, cele puține descurajate, amețite de strigătul gunoiului, ce înoată deasupra apei... Poate că «Epigonii» să fie rău scrisă. Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, rece. Prin operele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav, deși dulce, pe care germanii îl numesc *Weltschmerz* *. Așa Nicoleanu, Skeletti, așa Matilda Cugler — e oarecum conștiința adevărului trist și sceptic învins de către colorile și formele frumoase, e ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii. Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale, îndată însă ce conștiința vede că imaginile nu sînt decît un joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni.

*) Weltschmerz (germ.) = pesimism, melancolie.

Scanned with OKEN Scanner

Comparațiunea din poezia mea cade în defavorul generațiunii noi, și cred cu drept".

(Scrisoare către Iacob Negruzzi, 5/17 iunie 1870, apud M. Eminescu, „Poezii". Ediție critică de D. Murărașu, Editura Minerva, 1982, vol. I, p. 315).

Ion Luca Caragiale

CÎTEVA PĂRERI

Cînd Othello turbă de închipuita trădare și se plimbă de colo pînă colo, ca o fiară nebună, mai are vreme să ție discursuri ? [...] [1]

Căci, din două una : ori e în adevăr gelos pînă la cumplita crimă, și atunci n-are vreme să mai țină discursuri, și mai cu seamă kilometrice, și încă în versuri distilate ; ori, dacă le ține, și-a scos tot focul de la inimă, și n-are să se mai potrivească, la urma urmei, crimă de loc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă.

1. Paginile conțin critica retorismului romantic cu referire la teatrul lui V. Hugo.

CERCETARE CRITICĂ ASUPRA TEATRULUI ROMÂNESC
LITERATURA ÎN TEATRUL NOSTRU

Mai întîi, această poemă dramatică („Răzvan și Vidra" de Hasdeu, n.m.) cum o numește autorul nu este clădită pe un plan de dramă, ci pe un plan de poveste, și cum că între aceste două feluri de plan deosebirea este însemnată, nici mai încape vorbă. În o poveste catastrofele se petrec și se înșiră neatîrnate unele de altele, neavînd altă rudenie între ele decît că sunt mai mult sau mai puțin atingătoare de ființa aceluiași subiect — întocmai ca niște mătănii : boabele între ele înseși fiind neatîrnate, sînt numai petrecute și înșiruite pe același fir ; putem tăia firul la loc, mătăniile, deși cu mai puține boabe, sînt tot mătănii. Altfel însă trebuie să fie planul unei drame ; aici catastrofele atîrnă una de alta, curg

Scanned with OKEN Scanner

una din alta, se țes una cu alta pentru același sfîrșit, adică pentru pregătirea catastrofei celei mari, a încheierii sau a deznodămîntului — [...]

În poema dramatică a lui d. Hasdeu, scene întregi, un act și mai multe chiar se pot scoate fără a jicni iconomia întreagă a clădirii ; scenele și actele rămase vor fi de sine stătătoare și ne vor da o înfățișare, deși mai restrînsă, totuși, însă deplină a unei cutare părți din viața eroului.

Un alt cusur orecum însemnat în „Răzvan-vodă“ este și felul versificației. În mai nici unul din versurile acestei poeme nu s-a ținut seamă de cerințele accentelor : pretutindeni accentul firesc al vorbirii este răsturnat, astfel că rare sînt cuvintele care, în citirea ritmică a versului unde se găsesc, să sune așa cum se aude sunînd în vorbirea obicinuită.

Cu toate astea, însă „Răzvan-vodă“ este și va rămîne o bucată „cinstită“ în literatura noastră, pentru că în această scriere închipuirea este sănătoasă, caracterele sunt originale și în mare parte bine păstrate, și multe scene sunt cu adevărat dramatice și vrednice a mișca sufletul privitorilor ; iar mai presus de toate, pentru că în „Răzvan-vodă“ sunt gîndiri curate, spuse limpede cu vorbe frumoase românești, de ți-e dragă lumea să le auzi».

(Fragmente reproduse după I. L. Caragiale, „Opere IV. Publicistică“, ediție de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, Editura pentru Literatură, București, 1965).

CÎTEVA PĂRERI

O operă de artă este o ființă, căreia însuflătorul de viață nu este, nu poate fi decît talentul. Fără această flacără de viață, flacără mai misterioasă și mai nedefinită decît chiar razele Roentgen, poți căpăta lucruri artificiale, nu opere artistice, și nimic nu e mai altceva, față cu artisticul, decît artificialul. [...]

Dar să ne întoarcem la talent. Ce este talentul ? Dè ! aceasta este nu prea ușor de spus, dar poate nu de tot imposibil. Mai întîi, nu trebuie să ne grăbim. Apoi, voi cere cititorului să amînăm răspunsul la această întrebare pînă ce vom fi dat un răspuns la o altă întrebare, și anume : ce este lipsa de talent ?

Scanned with OKEN Scanner

Orice suflet de om, fie aceasta un guşat, fie cel mai rafinat artist, are o coardă întinsă, gata să sune, aşa ca să-l mulţumească pînă la un grad ce s-ar putea numi fericire la contactul unor anumite împrejurări.

Guşatul, mîhnit cine ştie de ce, moţăie seara pe prispa colibii, cu ochii jumătate închişi, cu figura gravă care n-ascunde, poate, nici un gînd. Atunci, în faţă-i se ridică-ncet de peste coama dealului discul lunii, iar dintre pomii din grădină porneşte deodată recitativul ameţitor al privighetorii. La aceste atingeri materiale, guşatul ridică fruntea, îşi pierde gravitatea nomală, deschide ochii mari la lumină, apleacă urechea şi ridică degetul către locul de unde vine cîntarea, zîmbind luminos cu inefabila satisfacţie a dobitocului pe care ai nimerit să-l scarpini tocmai unde-l mănîncă ; e bine — e frumos !

A sunat coarda dinăuntru, şi el a auzit-o. Nu cîntarea neînţeleasă a privighetorii, nu razele reci ale lunii i-au făcut mulţumirea, ci sunetul coardei dinăuntru la lovirea acelora. Dar luna merge înainte pe calea ştiută, privighetoarea tace, şi guşatul adoarme — cîntarea coardei dinăuntru a încetat. Poate, oare, guşatul să ne arate cu vreun procedeu intelectual cam ce a fost, nu cîntecul privighetorii, nu razele lunii, ci acea cîntare misterioasă interioară care l-a mulţumit atîta ? Poate, cum am zice, să ne-ntoarcă în afară şi nouă ceva din iritarea lui interioară, care pentru noi, oameni ca şi el, cu suflet ca al lui, este cel mai important fenomen al naturii ?

Desigur că nu. Oare de ce ? Fiindcă, deşi este înzestrat cu facultatea iritării aceleia ca noi toţi, nu are darul, virtutea, ca unii dintre noi, de a o răstoarce prin procedeu intelectual priceperii altora.

Într-un cuvînt, pentru că n-are talent.

Lipsa de talent este incapacitatea de a găsi formula de comunicare intelectuală, exactă, a simţirii ce ne-a [sic !] produs-o împrejurările materiale. [...]

Care va să zică, pe cîtă vreme sufletele omeneşti în genere sunt iritabile la atingerea naturii, numai unele alese sînt în stare să întoarcă în afară, ca un fenomen deosebit, pentru înţelesul altora, iritarea ce au suferit-o. Toţi sîntem iritabili ; expresivi sunt numai unii.

Oricare ar fi materialitatea acestui deosebit fenomen, adică felul material al expresiunii, o condiţie neapărată pentru ajungerea scopului ei, este înţelesul uman.

Scanned with OKEN Scanner

Sunete, cuvinte, linii și culori, forme — viața nu consistă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intenţiune de a ne deștepta prin înfățișarea lor, un înţeles. [...]

A crea — a apuca din haos inform elemente brute, a le topi împreună și a le turna într-o formă, care să îmbrace o viață ce se diferenţiază într-un chip absolut hotărît de tot ce nu este ea — aceasta este puterea naturii și a artistului.

Și această putere la artist o numim talent. Talentul este deci puterea de expresivitate ce o au îndeosebi unii, pe lîngă iritabilitatea ce o au toți. [...]

Noi știm că, dintre toate fenomenele, acele ce ne interesează mai mult pe noi sînt mișcările sufletești ale omului. Un spirit paradoxal ar putea îndrăzni să spună că sunt două lumi întregi, două universuri. O picătură de rouă limpede ce cade din înălțimile senine, în drumul ei către pămîntul din care a fost sorbită-n sus, reflectă din pereții-i tot văzduhul larg. Ceea ce, de la pereții acestei infime sfere reflectoare, este fără margini în afară, se adîncește-năuntrul ei, afundîndu-se iarăși fără margini. Acolo, în strîmtul fund, ca și afară-n larg, sunt iarăși toți sorii, toți luceferii, toate stelele și calea robilor. [...]

Așa este și sufletul omenesc, ca bobul de rouă : infimă oglindă sferică cu conștiința absurdei adîncimi proprii — în afară-i și-naainte-i, oriîncotro, infinitul mare ; înăuntru și d-a-ndăratele, infinitul mic. Între aceste două infinituri, între aceste două lumi e o ciudată și grozavă deosebire : pe cînd infinitul mare este ideal, deși palpabil, infinitul mic este singurul real, deși impalpabil. [...]

Și iată dar de ce, mai mult decît tot universul cel mare ne interesează universul cel mic ; fiindcă cu cît cel dintîi se înalță și se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel d-al doilea se adîncește și ne pătrunde ; unul se-ntinde, celălalt se strînge ; unul *este,* celălalt *suntem* — *este-le* acela e o idee, numai acest *suntem* ni-i singura realitate posibilă."

INTRODUCERE LA „NOTIȚE CRITICE"

Eu nu pot gîndi sus cînd umblu cu picioarele goale pe coji de nuci. Viața banală a mea, a noastră, a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenţia.

Scanned with OKEN Scanner

Voi critica bucătăresele și stăpînele, flașnetele și amatorii lor, chelnerii, birjarii și mușterii, voi critica tramvaie, precupeți, marfă, consumatori — tot.

Voi fi sever, dar drept.

Voi fi blînd și naiv în formă, dar violent și caustic în fond.

(Fragmente reproduse după I. L. Caragiale „Opere" · IV. Publicistică", ediție de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, Editura pentru Literatură, București, 1965).

DESPRE LOGICA POEZIEI

Alexandru Macedonski

A fi poet însemnează a fi poet, și logica poeziei este, dacă ne putem exprima astfel, nelogică într-un mod sublim.

Ca dovadă în sprijinul afirmațiunilor noastre, să deschidem pe Dante. Iată ce găsim în diferite locuri ale poemei sale „Divina Comedia" : „Soarele care tace", „un loc mut de lumină", „o lumină răgușită", aceste sunt proprii expresiuni ale nemuritorului poet și ele revin adeseori în versurile sale cu o cutezanță crescîndă.

Mulți vor zice în fața acestora că Dante formează o excepțiune. Ca să-i domirim, luăm pe Virgiliu și găsim pe : „silentia lunae" ; și pe „clarescunt sonitus" cît și pe multe altele tot atît de cutezătoare, și, precum se exprimă un autor francez, un asemenea stil atît de nelogic în aparență, nu este decît o fericită preschimbare de cuvinte pe care simțurile o fac între ele. Ochiul judecă despre sunet zicînd : „Un sunet strălucitor" și gîtlejul, despre lumină, zicînd : „O lumină răgușită". Racine a zis de asemenea : „Voi vedea drumurile parfumate" („Je verrais les chemins parfumés") și este evident că, la el, simțul vederii a încălcat în acest vers asupra simțului odoratului. Sunt experiențe medicale care au dovedit că un om, orb din naștere, auzind sunetul unei trîmbițe strigă : „Aceste sunete sunt roșii". În acel moment acel om vorbea limbajul poeților, deoarece vedea prin ureche. Sunetul era strălucitor pentru auzul său, precum este strălucitoare culoarea roșie pentru ochii noștri.

Sunt desigur mulți cari își închipuiesc că introducerea unor expresiuni ca cele citate nu poate figura cu succes în limba noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Acelora le voi răspunde că de cînd există poezia în inima poporului român, ele sunt introduse, scrise și cîntate, fără ca nimeni încă să cuteze a le numi nelogice, căci, în poezie, se numește logic tot ce este frumos. Cîntecele noastre populare sunt dovada cea mai pipăită că nu ne înșelăm și valoarea acelor cîntece nu o poate tăgădui nimini, fiind apreţuite ca niște adevărate pietre scumpe de toată lumea adevărat literară. Meritul de fond al acestor poezii stă mai cu seamă în forma lor poetică și cu totul nelogică pentru proză.

Astfel, de exemplu — prozaic vorbind — nu putem admite ca logice nici chiar aceste versuri :

„Sus la munte, ninge, plouă
La Craiova pică rouă,
Dintr-ai nopții ochi cerești
Și din ochii omenești."

POEZIA VIITORULUI

Rolul de căpetenie în poezia modernă îl are poezia *simbolistă* complicată de instrumentalism. Acest gener, cel mai înalt, provoacă rîsete. Cu toate acestea, astăzi cînd simbolismul numără geniuri ca *Baudelaire,* ca belgianul *Maeterlinck,* ca *Mallarmé,* ca *Joséphin Peladan,* ca *Moréas* și alții, *simbolismul,* fie el în proză, fie în versuri, fie el numit *decadentism* sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe. Se impune dar a se pune cititorul inteligent în curent cu noul pas pe care poezia îl realizează în domeniul artei.

Simbolismul, în greceşte *symbolon,* altfel zis *semn,* este numele modului de a se exprima prin imagini spre a da naștere cu ajutorul lor, ideii. Astfel, *crucea* este o imagine înfățișată inteligenții, spre a reaminti suferințele lui Isus. *Faunul* este imaginea lubricității bestiale ce-și are sediul în fiecare om. *Albeața crinilor* poate să fie altceva decît simbolul inocenței ?

Precum se vede, *simbolismul* este apropiat de natură, fiindcă el, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dînsa — cu alte cuvinte, fiindcă ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări.

Instrumentalismul nu este iar decît tot un *simbolism,* cu deosebire că *sunetele* joacă un *instrumentalism* rolul imaginilor. Este evident pentru oamenii ce nu sînt lipsiți de cultură muzicală că su-

Scanned with OKEN Scanner

netele închise, precum : „î", „u", „ă", cît și sunetele grave ca ; „a" și chiar „o", sunt menite să deștepte senzațiuni, dintre care, cele întîi vor fi note triste și întunecate, iar cele de-al doilea sonore dar solemne.

Din datele definițiunii rezultă că poezia modernă a început să graviteze către un ideal cu totul superior și că tinde a se deosebi de proză, de elocvența vulgară ce impresionează pe ignoranți, de succesele de bîlci ale *antitezei,* și că și-a creat, în fine, un limbaj al ei propriu, limbaj în care se simte în largul ei, și pe care burghezimea sufletelor, nearipate către aristocrația în arte, nu va ajunge, — din fericire pentru poesie, — să-l înțeleagă niciodată.

Ca și *wagnerismul, simbolismul* unit cu *instrumentalismul* este ultimul cuvînt al geniului omenesc.

Poezia viitorului nu va fi decît muzică și imagină, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii."

(Fragmente reproduse după Alexandru Macedonski, „Opere IV. Articole literare și filozofice", ediție îngrijită de T. Vianu, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946. Articolele au apărut în „Literatorul", primul în 1880, al doilea în 1892).

BARBU DELAVRANCEA

CARMEN SYLVA, NEAGOE BASARAB ȘI MEȘTERUL MANOLE

Istoria se poate înșela în multe detalii, ba chiar se poate de multe ori înșela chiar în privința cauzelor evenimentelor. Dar cînd ea ajunge să afirme că cutare suveran a fost *bun* și cutare *cumplit,* este așa de greu a se înșela în aceste sentințe rezumate și definitive, încît în aceste produse ale ei nu este numai istorie, ci istorie naturală. Și a face într-o dramă din Alexandru cel Bun un Alexandru sanguinar, greșeala este tot atît de mare ca și cum în istoria naturală ai prezenta un miel cu poftele unui tigru. [...]

Cînd asupra unui erou se oprește imaginația unui popor întreg și se frămîntă secole întregi, din această elaborațiune extraordinară ies concepțiuni de o mărime pe care geniile sînt nevoite să le ia,

Scanned with OKEN Scanner

să și le asimileze, nepuțînd să le întreacă [...] Și-apoi este o lege fatală constantă, deși nu absolut determinată, că artiștii mari sînt sinteza însușirilor și înclinărilor unui popor, așa că ei sînt fatal legați de viața intrinsecă, de geniul artistic și literar al națiunei din care fac parte.

(Fragmente reproduse din Barbu Șt. Delavrancea, „Despre literatură și artă". Editura pentru Literatură, București, 1963).

DIN ESTETICA POEZIEI POPULARE

Într-un discurs de recepțiune, pronunțat aci (la Academia Română, n.m.), să ia cam la vale bardul nostru național, Vasile Alecsandri, ca „rău culegător de poezii poporane" și nu i se iartă declarațiunea scrisă în fruntea baladelor la 1852 : *Românul e născut poet !* Alecsandri era tînăr încă-abia să fi umblat p-al 25-lea an — cînd prietenul său Alecu Russo îi descoperă comoara de poezii moștenită de care habar nu aveau înflăcărații din epoca lui. Alecsandri, emoționat, colindă țara, pleacă urechea, ascultă, notează, și în cîțiva ani dă la lumină opera cea mai uimitoare pe care o avem noi. Un popor izbit de pretutindeni și dinafară și dinlăuntru, un popor fără pace și fără odină, pus la răscrucea năvălirilor, între trei împărății cotropitoare, un popor ce timp de veacuri n-a știut de buna rînduială și nu crez ca în fiecare an să-și fi cules vara ceea ce semănase toamna, să-și fi spus cuvîntul lui estetic în estetica omenirii ? Dovada, despre ceea ce nu bănuiam noi, o făcu fericitul Alecsandri. [...].

Opera noastră universală va fi aceea care ne va reprezenta în concertul lumii cu aspectul, cu sentimentalitatea, cu ideațiunea și cu năzuințele noastre deosebite de ale celorlalți. Știința n-are patrie. Globul pămîntesc, patria adevărului. Arta — dar adevărata artă — este țărmurită în granițele etnice ale unui popor, și este unica graniță a sufletului unui popor».

(B. Delavrancea, „Opere", vol. V, ediție de Emilia Șt. Milicescu, Editura pentru Literatură, București, 1969).

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sadoveanu

POEZIA POPULARĂ

Între zădarnicile și trecătoarele lucruri ale oamenilor, singură arta sparge negura viitorimilor. Ambiții nemăsurate, războaie glorioase, împărății bogate — toate au căzut în pulbere ca într-un mormînt opac. Ci sufletul popoarelor întrupat în opere de artă și glasul inimii lor, după ce se alină deșărtăciunile, mult timp încă stăruiesc, ca și „Lumina stelei ce-a murit...“

Din ce a fost al înaintașilor, din ce va fi al nostru, nimic poate nu va rămînea unui mileniu viitor decît o linie grațioasă și o dulce împerechere de sunete, care vor purta numele nostru dacă vor avea pecetea sufletului nostru. De aceea artiștii, cu fața în lumină nouă de aurore, trebuie să-și plece urechea spre trecut și spre popor. [...]

Cugetarea ascuțită și puțintel sceptică pe care o găsim în proverbe, expresia colorată și plastică, alternanța de zîmbet și tristețe, tot sufletul poporului, variat ca o primăvară de la noi, le găsim în cel dintîi povestitor artistic al nostru, Ion Neculce — care nu e un mare cărturar cum au fost Costineștii, și care vorbește ca un răzaș sfătos de odinioară. Năcazurile săracei Moldove Neculce le-a avut scrise în inima lui, cum spune însuși. În marginile limbii simple și înțelepte, a adunat în cronica lui comori de frumuseți artistice. „Letopisețul“ său mi-i carte de căpătîi — și de cîte ori îl deschid mi se umple sufletul de plăceri rare. [...]

[...] Și el (Alecsandri, n.m.) și puținii scriitori artistici ai acestei generații — Negruzzi, Russo, Kogălniceanu — au înțeles încă de acum un veac că literatura noastră trebuie să-și găsească temelia firească în popor. Pe drumul acestei tradiții îl găsim și pe Eminescu. Arta lui așa de subțire are rădăcini și în sufletul marilor și simplilor rapsozi populari. Direct din popor iese și Creangă, inimitabilul Creangă, vioi, spiritual, sceptic, zîmbind în suferință, simplu în aparență și totuși complex ca poporul. [...]

De la Ion Neculce și pînă la Creangă a curs vreme îndelungată : aproape două veacuri. [...] Amîndoi au făcut parte din acea familie de oameni rari și ciudați care ies din cînd în cînd de pe drumurile obștești și se răzlețesc cîntînd, cu ochii spre cer. Ca și ei, odinioară, cîte un păstor necărturar se înălța pe aripi de gînduri și de visuri, cîntînd sfios frumusețea veșnic schimbătoarelor lucruri și jalea scur-

Scanned with OKEN Scanner

tei și trecătoarei vieți. Aici e panteonul meu literar, simplu și rustic, fără podoabe ca natura, însă măreț ca și dînsa."

(Fragmente reproduse după Mihail Sadoveanu, „Opere". vol. 19, Editura pentru Literatură, 1964).

Lucian Blaga

PERSPECTIVA SOFIANICĂ

Considerațiile de pînă aici ne dau posibilitatea de a proceda la punerea în lumină, pe un plan mai amplu, a celei mai importante determinante stilistice, a ortodoxiei. Termenul, cel alegem pentru denumirea determinantei, e derivat din numele „Sofia". În lumea antică „Sofia" însemna, după cum se știe, „înțelepciune". Cu majusculă ea dobîndește o demnitate putînd să însemne „înțelepciune divină". [...]

[...] „Sofianicul" este în esență acest sentiment difuz, dar fundamental al omului ortodox, că transcendentul coboară, revelîndu-se din proprie inițiativă, și că omul și spațiul acestei lumi vremelnice pot deveni vas al acestei transcendențe. Pornind de aci, vom numi „sofianică" orice creație spirituală, fie artistică, fie de natură filozofică, ce dă expresie unui atare sentiment, sau orice preocupare etică, ce e condusă de un asemenea sentiment.

Sofia este ordinea și înțelepciunea divină, care coboară în vremelnicie, făcîndu-se vizibilă și imprimîndu-se materiei. Sofianic este un anume sentiment al omului în raport cu trascedența, sentimentul cu totul specific, grație căruia omul se simte receptacul al unei trascedențe coborîtoare. [...]

[...] În „Miorița" „moartea", precum se știe, e echivalată cu „nunta". Ciobanul, care va fi ucis, trimite veste — cu ce ton de bunăvestire : — că s-a însurat cu a „lumii mireasă". Nunta e aci nu numai un element vădit creștin, ci mai precis : un element ortodox. Moartea prin faptul că e echivalată cu o nuntă, încetează de a fi un fapt biologic, un epilog ; ea e transfigurată, dobîndind aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog. Ea e o nuntă, unire sacramentală cu o stihie cosmică. Să nu uităm cadrul nunții :

Scanned with OKEN Scanner

„Soarele și luna
Mi-au ținut cununa.
Am avut nuntași
Brazi și păltinași
Preoți, munții mari,
Păsări lăutari,
Păsărele mii
și stele făclii".

Iată natura întreagă prefăcută în „biserică". [...].

Să ne aplecăm puțin și asupra celui de-al doilea exemplu mult analizat al literaturii noastre populare. Ne gîndim la balada Meșterului Manole. Motivul jertfei umane pentru o clădire datează din vremuri geologice, cînd omul credea că trebuie să-și asigure pe această cale lăcașul de puterile rele ale pămîntului și de zeitățile întunericului. În evul mediu se mai găsesc la multe popoare europene rămășițe, cînd lămurite, cînd vagi, ale acestui obicei sau ale acestei credințe. Rămășițele destul de anemice au fost pe urmă cu totul date uitării, din ale cărei arhive sînt astăzi scoase la lumină doar pentru studii de folclor comparat. Motivul sacrificiului uman pentru o clădire, nespus de primitiv în esență, s-a păstrat poetic prelucrat aproape la toate popoarele din sud-estul Europei [...]. Într-un loc jertfa umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraș, în altul pentru o cetățuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică" a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime. Adînc statornicită trebuie să fi fost orientarea sofianică în sufletul poporului românesc, dacă el a știut să împrumute această transfigurare unui motiv, cu care s-au luptat fără putință de sublimare, toți vecinii săi, naufragiați în practicitate sau în medievalism eroic. (Spațiul mioritic).

GENEZA METAFOREI ȘI SENSUL CULTURII

(...) Deosebim două grupuri mari sau două tipuri de metafore:

1. Metafore plasticizante.
2. Metafore revelatorii.

Metaforele plasticizante se produc în cadrul limbajului prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau

Scanned with OKEN Scanner

gîndite. Apropierea dintre fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ei. Cînd numim rîndunelele așezate pe firele de telegraf „niște note pe un portativ", plasticizăm un complex de fapte prin altul, în anume privințe asemănător. În realitate nu plasticizăm un fapt prin alt fapt, ci expresia incompletă a unui fapt prin expresia altui fapt. E de remarcat că metaforele plasticizante nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului, la care ele se referă. Metaforele acestea sînt destinate să redea cît mai mult carnația concretă a unui fapt, pe care cuvintele pur descriptive, totdeauna mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime. Adevărul e că cuvintele sînt așa de anemice, încît ar fi nevoie de un alai infinit de vocabule, esențiale și de specificare, pentru a reconstitui cu mijloace de limbaj faptul concret. Metafora plasticizantă are darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, și de a ne elibera de un proces obositor și nesfîrșit, pe care adesea am fi siliți să-l luăm asupra noastră. În raport cu faptul și cu plenitudinea sa, metafora plasticizantă vrea să ne comunice ceea ce nu e în stare noțiunea abstractă, generică, a faptului. Expresia directă a unui fapt e totdeauna o abstracție mai mult sau mai puțin spălăcită. În aceasta zace deficiența congenitală a expresiei directe. Față de deficiența expresiei directe, plenitudinea faptului cere însă o compensație. Compensația se realizează prin expresii indirecte, printr-un transfer de termeni, prin metafore. Metafora plasticizantă e o tehnică compensatorie, [...].

[...] Există însă, după cum precizam la început și un al doilea tip de metafore, „metaforele revelatorii". Cîtă vreme metaforele tip I nu sporesc semnificația faptelor, la care se referă, ci întregesc expresia lor directă, cuvîntul ca atare, metaforele tip II sporesc semnificația faptelor, la care se referă. Metaforele revelatorii sînt destinate să scoată la iveală ceva „ascuns", chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel revelarea unui „mister", prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă, lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară. Cînd de pildă ciobanul din „Miorița" numește moartea „a lumii mireasă" și pieirea sa „o nuntă", el revelează, punînd în imaginar relief o latură „ascunsă" a faptului „moarte". Metafora îmbogățește, în cazul acesta însăși semnificația faptului, la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă o înfățișare de taină pecetluită. Cînd ciobanul spune :

Scanned with OKEN Scanner

„Am avut nuntași
brazi și păltinași,
preoți munții mari,
păsări lăutari,
păsărele mii,
și stele făclii ;

faptele asupra cărora se revarsă avalanșa de metafore, constituie întreaga „natură". Prin metaforele rostite, aceasta dobîndește o nouă semnificație : parcă natura întreagă devine o „biserică". Se poate spune despre aceste metafore, că au un caracter „revelator", deoarece ele anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune. Aceste metafore nu plasticizează numai niște fapte în măsura cerută de deficiența numirii și expresiei lor directe, ci ele suspendă înțelesuri și proclamă altele. Metaforele revelatorii sînt cu totul de altă natură decît cele plasticizante pur și simplu, și au cu totul altă origine. Cîtă vreme metaforele plasticizante rezultă, după cum văzurăm, dintr-un dezacord imanent al structurilor spirituale ale omului (dezacordul dintre concret și abstracțiune) metaforele revelatorii rezultă din *modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului și al revelării" [...]*

I Metafore plasticizante :

Iată jocul „valurilor" la țărmul mării :

„În joc cu piatra cîte-un val
și-arată solzii de pe pîntec."

Iată un „Septemvrie" în pădure :

„Prin ceasul verde-al pădurii
otrăvuri uitate adie."

[...]

II Metafore revelatorii :

Iată misterul „somnului" tălmăcit într-o viziune :

„În somn sîngele meu ca un val
se trage din mine
înapoi în părinți."

[...]

Iată misterul vieții apropiat de cel al morții :

„Mamă-tu ai fost odat'mormîntul meu —

De ce îmi e așa de teamă, mamă,
să părăsec iar lumina ?“»

(Fragmentele reproduse după Lucian Blaga, „Opere“ 9. Trilogia culturii“, ediție de Dorli Blaga, Editura Minerva, București, 1985).

Ion Barbu

„Mă stimez mai mult ca practicant al matematicelor și prea puțin ca poet, și numai atît cît poezia amintește de geometrie. Oricît ar părea de contradictorii acești doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întîlnește cu poezia. Sîntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem și noi, (vezi sincronismul d-lui E. Lovinescu) concurență demiurgului în imaginea unor lumi probabile. Pentru aceasta, visul oniric este o nouă sursă de inspirație. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Domeniul visului este larg și întotdeauna interesant de explorat. În felul acesta înțeleg supra-realismul care în cazul nostru devine un infrarealism. /.../ După cum ți-am spus, pentru mine poezia este o prelungire a geometriei, așa că, rămînînd poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei“.

„În poezie, prefer pe Ion Vinea, Al. Philippide, la care voi adăuga /.../ pe Aderca, liricul, autorul poeziei „Medievală“, pe care-l prefer prozatorului. De ce ? Fiindcă așa vreau.

Din literatura universală, firește prefer pe Edgar Poe, Samuel Coleridge, Rimbaud, Mallarmé, Mauréas și Rilke.

În proza noastră admir pe Matei Caragiale, autorul „Crailor de Curtea-Veche“ și a nuvelei „Remember“. De asemenea, îmi place subtilul prozator I. Vinea, complexa d-nă Bengescu și rudimentarul Rebreanu“.

(I. Valerian : „De vorbă cu d-l Ion Barbu“, în vol. Ion Barbu, „Pagini de proză“, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 39-44).

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu

„Care era pînă la Proust concepția romancierilor, cam din orice școală s-ar fi declarat și oricît de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă ? O construcție rațională, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întîi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără coperișuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme de asemeni nu. În timp ce pune să-ți vorbească un personaj, el îți spune în același alineat, unde se găsesc și celelalte personaje, ce fac, ce gîndesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cît se poate însă ști cu adevărat, cît se poate ghici măcar, ați văzut și d-voastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitatea originară.

Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întîmplă în cugetele oamenilor, nu e decît o singură soluție : Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc *eu*... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi..."

(„Noua structură și opera lui Marcel Proust", în vol. Camil Petrescu, „Teze și antiteze", Editura Minerva, B.P.T., București, 1971, p. 27).

G. Călinescu

„Popor nou și sănătos, care de abia acum începem să percepem viața, nu ne putem impune, fără riscuri, să simțim cu o mînă încă bătătorită de sapă, fiorurile epidermei mișcate pe sidef. Noi vom putea fi tolstoieni, balzacieni, adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forma exterioară a omenirii, și nu vom fi încă în stare de introspecție pînă ce nu vom cînta bucuria de a trăi și a cunoaște. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv". („Romanul românesc față cu Proust")

„Aici stă nodul vital al romanului : în semnificație. Iar semnificația vrea să zică factor universal, etern. /.../

Scanned with OKEN Scanner

Totul este fundamental la Balzac, orice individ înfățișează un caracter. Numai scena pe care eroii joacă poartă notele epocii. De altfel, nu sînt decît puține subiecte de roman, a căror listă se poate întocmi dinainte. Rostul scriitorului este de a le documenta cu materia observațiunii lui, de a le da corp".

(„Cîteva cuvinte despre roman")

„Poate un poet să facă romane, poate un fizician să scrie poezii, poate un romancier să facă istorie ? Dacă da, atunci și criticul poate să scrie roman, dacă are talent. Un lucru mi se pare stabilit. Cît avem de-a face cu o personalitate remarcabilă, un critic este interesant prin tot ce face. Mai plin de substanță ni se pare romanul ratat al unui mare critic decît romanul «bun» al unui mediocru scriitor. Acest roman este, de nu altceva, un document de personalitate". („Critic și scriitor")

(Citatele sînt reproduse după vol. G. Călinescu, „Ulysse", Editura pentru Literatură, 1967).

Marin Preda

„E tot atît de fatal să scrii o carte cum sînt și celelalte fenomene ale existenței, nașterile, morțile, accidentele, și pe un plan mai mare, desigur, seismele sociale. Oamenii au nevoie să ia cunoștință de faptele lor, e o lege a timpurilor moderne, care a apărut întîi la vechii greci. Și adesea această lege sacrifică pe unul care să le spună".

Într-adevăr, creația artistică nu este oare unul din răspunsurile cele mai energice pe care le dă omul «blestematei probleme insolubile» ? Nu admirăm noi oare în ea victoria noastră asupra morții ? Nu oprește artistul clipa, imortalizînd-o și dîndu-ne nouă, care o contemplăm materializată, fiorul nemuririi, trăit întîi de el ?"

„Ce este oare o carte bună dacă nu un prieten cu care poți sta de vorbă oricînd în singurătatea odăii tale ?"

„Dacă gîndul «trebuie să scriu» este însoțit de credința cutremurată că, daçă nu scriu, nu am rost pe lume, inspirația vine mai curînd decît dacă am aștepta-o nepăsători și între timp ne-am petrece viața în chefuri".

Scanned with OKEN Scanner

„Căci scriitorii sînt conștiințe ale colectivității naționale și nu sfinți. Și conștiința colectivității naționale e suma virtuților și scăderilor noastre, și nu suma unor concepte frumoase, dar moarte".

„Eu nu mă gîndesc niciodată decît la ceea ce am cunoscut și la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare. Ceea ce au trăit alții are valoare numai pentru ei."

„Aș putea să spun că grijile mele sînt cu totul altele decît de a face analiză. Pentru că, într-adevăr, analiza ucide mișcarea... Grija mea este de a dezvălui, prin orice mijloace, directe sau indirecte, o stare sufletească, o idee care îl obsedează pe erou, un conflict care se naște... Și pe lîngă asta, există o altă grijă care mă obsedează și e, după mine, principala grijă a unui scriitor : adunînd faptele și întîmplări și oameni, trebuie să faci în așa fel încît ceea ce trăiește în imaginația ta ca o plăsmuire cu o putere de viață intensă să se transmită și în cuvinte. Pentru că dacă nu există transmisie, orice încercare de analiză e inutilă. Ar fi așa, de parcă ai aduna materialele prefabricate pe un loc viran, unde trebuie să faci o casă ; ce rost ar avea să descrii fiecare perete în parte, să analizezi fiecare fereastră ? Ceea ce se cere de la tine e să ridici clădirea. Și să fie frumoasă ! La ce bun să vorbești despre urechile, despre părul, despre nasul, despre ochii unui personaj, dacă personajul acela nu trăiește și nu-i dă lectorului senzația că a fost smuls viu din plăsmuirea imaginației scriitorului ?"

„Prefer să înfățișez omul în mișcare, iar mișcarea o văd cînd din afară, cînd din perspectiva eroului".

„Actul de creație este rezultatul vieții interioare secrete a scriitorului ; nu se mai știe, și nu mai știe nici el exact, dacă ceea ce povestește i s-a întîmplat lui cu adevărat, dacă și-a imaginat numai, sau dacă e vorba de un amestec de fapte reale și de invenții. Este imposibil de făcut o delimitare între viața imaginară, creată și exprimată într-o carte, și cea trăită de scriitor" !

„Un scriitor nu trebuie să aibă aversiune pentru nici unul din personajele pe care le creează, sînt rodul imaginației lui..."

(„Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda", Cartea Românească, 1981).

Scanned with OKEN Scanner

Nichita Stănescu

HEMOGRAFIA

I

A venit îngerul și mi-a zis : de atîta amar de vreme te veghez ca să ajungi om de știință și tu pînă acum n-ai inventat nimic.

Cum să nu, am inventat ; numai că știința pe care eu am creat-o este atît de subtilă încît se confundă cu firescul. Ea se numește hemografia, adică scrierea cu tine însuți.

II

Această scriere încearcă să oprească pe loc ceea ce nu poate fi oprit niciodată în loc, starea fericirii, adică. Speranța secretă a celui care există, adică Pricina secretă de a exista a celui care există, adică.

CUVINTELE ȘI NECUVINTELE ÎN POEZIE

Poezia este o tensiune semantică spre un cuvînt care nu există, pe care nu l-a găsit. Poetul creează semantica unui cuvînt care nu există.

Semantica precede cuvîntul. Poezia nu rezidă din propriile sale cuvinte. Poezia folosește cuvintele din disperare.

Nu se poate vorbi despre poezie ca despre o artă a cuvîntului, pentru că nu putem identifica poezia cu cuvintele din care este compusă.

În poezie putem vorbi despre necuvinte ; cuvîntul are funcția unei roți, simplu vehicul care nu transportă semantica sa proprie ei, sintactic vorbind, provoacă o semantică identificabilă numai la modul sintactic.

(Fragmente din Nichita Stănescu, „Respirări". Editura Sport-Turism, 1982).

Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu

STAREA DE DESTIN

CAPITOLUL VI

Antigona — leită taică-său

„Antigona" începe de unde sfîrșește Eschil („Cei șapte împotriva Tebei"). Să rememorăm cîteva fapte. Oedip, căsătorit, în condițiile știute, cu Jocasta, care-i era și mamă, are următorii fii și fiice : Polynice, Antigona, Ismena și Eteocle. Partea bărbătească — renegîndu-și tatăl e blestemată de Oedip să se distrugă reciproc, ceea ce se și întîmplă. Sub zidurile Tebei cad, împunși, unul de lancea celuilalt, Polynice și Eteocle, primul venind ca vrăjmaș și cuceritor, celălalt, apărîndu-și cetatea, la una din cele șapte porți. Ei suferă în acest fel îndeplinirea blestemului. E nemaipomenit ce efect poate avea un blestem, care odată scăpat din gură, acționează ca bomba atomică, prin suflu. Să ne închipuim ce s-ar întîmpla dacă blestemul nu s-ar realiza ? Mînia zeilor ar deveni de paie, iar cuvintele n-ar mai avea nici o bază. Asta se întîmplă în tragedia modernă, rămasă fără acoperire.

Tragedia Antigonei începe din acest punct. Creon, rudă apropiată a lui Oedip (nevastă-sa, Euridice, era mi se pare soră soției acestuia) și rege, poruncește ca trupul fratelui ce-și apără glia, al lui Eteocle, să fie îngropat după datină, cu toate onorurile, pe cînd hoitul lui Polynice să rămînă hoit, sfîșiat de vulturi și de ciori. Și de cîini, pentru că nu merita „cinstirea îngropăciunii" un trădător (Erau la mijloc și alte interese).

Profesorul Frenkian, ca de altfel și alți cercetători, atrăgea atenția asupra importanței deosebite la vechii greci a cultului celor morți, fără de care tragedia Antigonei nu s-ar putea înțelege.

Căci, în fond, ce atîta înverșunare în jurul unui cadavru ? Pe pămînt, sub pămînt, lui i-ar fi fost tot una, ca și celorlalți.

Sînt două timpuri care se ciocnesc în această piesă. E un timp al Antigonei, care vine din urmă, încărcat de mister, superstiție, adevăr milenar, spaimă în fața necunoscutului morții și care-i cere să respecte legea nescrisă, mai presus de voința unui singur om, fie el și tiran. Și un timp al lui Creon, ce vine de dincoace, din viitor

Scanned with OKEN Scanner

și înseamnă, tradus grosolan, „cuvîntul șefului e lege pentru subordonat". Pentru Antigona uite că nu e ! Călcînd porunca despotului, care interzicea sub amenințarea pedepsei cu moartea înhumarea lui Polynice, ea merge și presară țărînă peste trupul neînsuflețit al fratelui. Legea nescrisă se îndeplinise, măcar prin simbol ; acesta putea coborî sufletește în lumea lui Hades, *mîntuit,* am spune, cu un cuvînt impropriu.

În fond, nu-i decît o mînă de praf și pulbere, stropită cu apă dintr-un vas încrustat și cu lacrimi. Dar porunca fusese călcată.

Au trecut mii de ani de detașare. Cu toate acestea drama ne zguduie.

Fapta fiicei lui Oedip e demascată și sancționată. Ea va fi închisă într-o peșteră, unde-și va pune capăt zilelor alături de logodnicul ei, fiul lui Creon, fapt care atrage și moartea soției acestuia, Euridice. Dar să nu anticipăm.

Bine că am scăpat de fapte, ca să trecem la semnificații.

Femeia iese pe primul plan. De la cratiță și leagăn devine pe neașteptate factor politic. Cu atît mai primejdios cu cît Creon, suspicios, se temea într-una de răscoală. Toate celelalte personaje pălesc în fața frumuseții morale a Antigonei, sînt niște umbre pe lîngă vehemența protestului ei. Știindu-și pedeapsa ce o așteaptă, ea nu se sfiește să facă gestul de îngropăciune tradițională. „Mi-i drag să mor cu sufletu-împăcat", spune. Bănuim o viață sufletească intensă, o conștiință înaltă ! Și aceste cuvinte zguduitoare : „Că morților mai lungă vreme fi-vom dragi ca celor vii".

Antigona e „leită taică-său" (lui Oedip, n.m.), moștenitoare a neîncovoierii lui în destinul tragic : „Nici știe suferinței a se pleca".

(Fragment din Marin Sorescu, „Starea de destin", Editura Junimea, Iași, 1976).

ISTORIA LA FAȚA LOCULUI

(fragment despre piesa „Răceala", n. m.)

Teatrul numit istoric s-a constituit de prea multe ori ca o dramă a neputinței subiective, o drămuliță de ins, într-o tragedie mare, obiectivă. De aceea n-am apelat la ceremonialul cunoscut, la retorismul și marea reconstituire. Acțiunea e lungă, se perindă prin fața ochilor mai multe lumi, îmi venea să zic lumea asta și lumea cea-

Scanned with OKEN Scanner

laltă, dacă n-ar mai fi și-o a treia, reprezentată de Bizanțul ambulant, cea care-i vinde lui Mahomed, în tarabă, exemple de mărire și de decădere. Părerea mea e că într-un astfel de teatru, în fond popular, trebuie să existe multe, multe personaje, cu rost și fără rost (aparent), ca să ai ce tăia. Oare istoria nu procedează la fel ? De multe ori cad tăiate mai ales cele cu un rost, dar asta e treabă și răspundere de regie. Am dat drumul în piesă vorbelor contemporane pentru că limbajul de epocă, las'că nici nu-l cunoaștem bine, s-ar fi substituit uneori eroilor, și-am fi avut în față vorbe iar nu fapte, ne-ar fi încurcat. Dacă scriam piesa atunci aș fi gîndit tot cu vorbe de azi, văzînd în viitor și inventînd șabloane. Nu numai vremea inhibă cîteodată, ci și teatrul său. Ai faptele — acesta este un avantaj, o avere. Dar acele fapte trebuie respectate, pe ele și numai pe ele, trebuie să le auzi și să le cînți, ori invers să le descînți, să-ți arăți neadeziunea. Ca artist ți se pune un nod în gît : s-a optat pentru tine, istoria a optat pentru tine și unde mai e libertatea ?

Teatrul istoric prezintă avantajele și dezavantajele perspectivei. Un tablou văzut de la distanță, oferă ochiului liniile hotărîte, mari, esențiale. Dar creatorul e interesat și de petele de culoare, de nuanțe, de acel verde-sulf de pe gușa mugurarului, dacă tabloul e cu păsărele. Mai prozaic spus : artistul e atras și de sosul subiectului. Amănuntele, fleacurile, sînt indispensabile în creație, pentru suculența lor, ca mortarul în zidărie. Tonul face muzica, e drept. Dar și mișcarea scaunelor dinaintea concertului, foitul din fossă și tusea din sală interesează un evocator. Cineva-mi spunea că l-a auzit pe Enescu scărțiind la vioară, acordîndu-și instrumentul. „Ei bine", zicea, „scîrțiia dumnezeiește" ! L-am crezut. Ilustrul muzician mi s-a părut atunci și mai mare.

În teatrul istoric lupta cea mai crîncenă o dă imaginația. Nu trebuie trasă de mînecă, să ia înălțime și nici înfrînată, ci condusă atent, de pe colină, întărîtată, stîrnită, pusă să repete atacul și numai spre sfîrșit ajutată... să piardă vitejește în fața faptului real. Triumfă adevărul. Dar triumful lui n-ar însemna nimic dacă ar repeta stereotip cronografele, de cele mai multe ori sărace-lipite. Nu ne suprapunem tratatului de istorie, ci pornim de la el, ca scriitori. Treuie să insuflăm umbrelor sfinte viață și pomelnicelor de pe pereți forfota praznicului de hram.»

(Fragment reprodus după Marin Sorescu, „Ieșirea prin cer", Editura Eminescu, București, 1984).

Scanned with OKEN Scanner

Pentru citatele din textele comentate au fost folosite următoarele ediții :

POEZIE

V. Alecsandri, „Poezii populare ale românilor, adunate și întocmite de...", Editura pentru Literatură, București, 1965.

Ion Heliade Rădulescu, „Scrieri alese", Ediție îngrijită de Vladimir Drimba, Editura Albatros, București, 1984.

Mihai Eminescu, „Poezii". Ediție îngrijită de Perpessicius. ESPLA, 1958.

M. Eminescu, „Opere alese I. Poezii". Editura pentru Literatură, București, 1964.

Al. Macedonski, „Opere II. Poezii". Editura pentru Literatură, București, 1966.

George Bacovia, „Opere", Editura Minerva, București, 1978.

Lucian Blaga, „Opere. Poezii antume", Editura Minerva, București, 1982.

Ion Barbu, „Joc secund". Ediție îngrjjită și cuvînt înainte de Al. Rosetti și Liviu Călin. Editura pentru Literatură, 1966.

Nichita Stănescu, „Ordinea cuvintelor", I, Editura Cartea Românească, București, 1985.

PROZĂ

V. Alecsandri, „Proză", Editura Cartea Românească, București, 1983.

Ion Creangă, „Povești, amintiri, povestiri", Editura Cartea Românească, București, 1989.

I. L. Caragiale, „Opere 2. Momente, schițe, notițe critice", Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1960.

Ioan Slavici, „Opere", vol. I. ESPLA, 1952.

Mihail Sadoveanu, „Baltagul"., Editura pentru Literatură, București, 1967.

Camil Petrescu, „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război" Vol. I-II. Editura pentru Literatură, B.P.T., 1965.

G. Călinescu, „Enigma Otiliei", ESPLA, 1959.

Marin Preda, „Moromeții". Vol. I. Editura pentru Literatură, 1964. Vol. II. Editura pentru Literatură, 1967.

DRAMATURGIE

B. P. Hasdeu, „Scrieri literare", Editura Minerva, București, 1989.

I. L. Caragiale, „Opere", VI. „Teatru". Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", București, 1939.

Barbu Delavrancea, „Teatru", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1982.

Lucian Blaga, „Meșterul Manole", Editura Univers și Teatrul Național „I. L. Caragiale", București, 1974.

Marin Sorescu, „Ieșirea prin cer", Editura Eminescu, 1984, București.

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

POEZIE

(Texte și comentarii)

Mănăstirea Argeșului (D.S.) 5
Ion Heliade Rădulescu, *Zburătorul* (G.L.) 14
Mihai Eminescu, *Scrisoarea I* (D.S.) 25
Mihai Eminescu, *Scrisoarea III* (G.L.) 35
Mihai Eminescu, *Luceafărul* (G.L.) 56
Mihai Eminescu, *Sara pe deal* (G.L.) 75
Alexandru Macedonski, *Noaptea de decemvrie* (D.S.) 81
George Bacovia, *Plumb* (D.S.) 99
George Bacovia, *Lacustră* (D.S.) 102
Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* (D.S.) . . 106
Ion Barbu, *Riga Crypto și lapona Enigel* (G.L.) 112
Nichita Stănescu, *Cîntec* (D.S.) 122

PROZĂ

(Comentarii)

Vasile Alecsandri, *Balta Albă* (D.S.) 126
Ion Creangă, *Povestea lui Harap Alb* (D.S.) 132
Ion Luca Caragiale, *Bacalaureat* (D.S.) 138
Ioan Slavici, *Moara cu Noroc* (G.L.) 145
Mihail Sadoveanu, *Baltagul* (D.S.) 150
Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (G.L.) 160
G. Călinescu, *Enigma Otiliei* (G. L.) 168
Marin Preda, *Moromeții* (G.L.) 173

DRAMATURGIE

(Comentarii)

Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Răzvan și Vidra* (D.S.) 182
I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută* (G.L.) 189
Barbu Delavrancea, *Apus de soare* (D.S.) 199
Lucian Blaga, *Meșterul Manole* (D.S.) 208
Marin Sorescu, *A treia țeapă* (D.S.) 219

Scanned with OKEN Scanner

SCRIITORI DESPRE LITERATURA (D.S., G.L.)

Vasile Alecsandri, *Introducere* 227
B. P. Hasdeu, *Răposatul Postelnic* 229
Mihai Eminescu 230
I. L. Caragiale *Câteva păreri* 231
Cercetare critică asupra teatrului românesc 231
I. L. Caragiale *Câteva păreri* 232
Introducere la *Notițe critice* 234
Al. Macedonski, *Despre logica poeziei* 235
Poezia viitorului 236
B. Delavrancea, — Carmen Silva. Neagoe Basarab și Meșterul Manole 237
Din estetica poeziei populare 238
M. Sadoveanu, *Poezia populară* 239
L. Blaga, *Perspectiva sofianică* 240
Geneza metaforei 241
Ion Barbu 244
Camil Petrescu 245
G. Călinescu 245
M. Preda 246
Stenografia — N. Stănescu 248
M. Sorescu, *Starea de destin* 249
Istoria la fața locului 250

Scanned with OKEN Scanner

„Analizele" care alcătuiesc acest volum cuprind, într-o largă măsură, textele literare ale programei pentru examenul de bacalaureat ca și, operele scriitorilor români prevăzute în programa cocursului de admitere în învățământul superior.

Elevii ultimei clase de liceu ca și – în general – candidații la intrarea în facultățile de tip filologic vor găsi în paginile cărții de față „comentarii literare" realizate de un înalt nivel profesional.

Autorii „analizelor" reunesc o verificată specializare în istoria literaturii române cu o bogată experiență didactică. Selecția și comentarea textelor sînt semnate de Gh. LĂZĂRESCU, doctor în filologie, autor de manuale școlare și al unor substanțiale lucrări de specialitate, profesor la Liceul „Sf. Sava" din București și de DUMITRIȚA STOICA, profesoară la Liceul „Gh. Lazăr" din București.

P[illegible]NDRA

Lei 385

ISBN 973-9012-96-2

Scanned with OKEN Scanner